DAS WERDEN DES BAROCK

BEI RAPHAEL UND CORREGG

VON

JOSEF STRZYGOWSK

DAS

WERDEN DES BAROCK

BEI

RAPHAEL UND CORREGGIO

NEBST EINEM ANHANG

ÜBER

REMBRANDT

VON

JOSEF STRZYGOWSKI

MIT DREI TAFELN IN ZINKDRUCK.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1898.

INHALT.

VORWORT.

Vorliegende Studien sind aus Anregungen entstanden, die dem Verfasser beim Vorbereiten der eigenen Universitätsvorlesungen zuströmten. Sie reihen sich an eine Folge von Aufsätzen, die bereits früher in Zeitschriften zerstreut erschienen sind:

Der Völkerwanderungsstil, Preuss. Jahrbücher Bd. 73 (1893).

Studien zu Michelangelos Jugendentwicklung, Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen XII (1891).

Studien zu Leonardos Entwicklung als Maler, ebenda XVI (1895).

Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung, Goethe-Jahrbuch XVII (1896).

Der malerische Stil, Zeitschrift für bild. Kunst N. F. VI (1895).

Die venetianische Kunst, Preuss. Jahrbücher Bd. 76 (1895).

Wie in diesen Aufsätzen, so hat der Unterzeichnete auch in dem vorliegenden Buch auf Abbildungen verzichten zu können geglaubt, weil sie, in überaus grosser Zahl erforderlich, heute ohnehin durch volkstümliche Unternehmungen in Aller Hände gegeben sind. Für die Benutzung des Buches unerlässlich werden einzelne Hefte der Knackfuss-Monographien sein, welche im Texte mit Kn. und der betreffenden Seitenzahl angeführt sind, oder der Klassische Bilderschatz, auf den durch Kl. B. mit der Nummerangabe verwiesen wird.

Graz, Weihnachten 1897.

Josef Strzygowski.

RAPHAEL.

EINLEITUNG.

Was an Raphaels Sposalizio so anzieht, ist der zart-lyrische Ausdruck, der sich in dieser Weichheit wohl in keinem anderen Bilde des Meisters findet. Die sittsame Andacht der Jungfrau, der ritterliche Ernst des Joseph, das freundliche Auftreten des Hohenpriesters, die vornehme Zurückhaltung der Frauen links, die liebenswürdige Art, in der sich die Männer rechts getröstet haben, das Alles bewegt sich nicht einfach in den hergebracht umbrischen Geleisen; es spricht daraus vielmehr ein so einziges Zartgefühl, dass wir in ihm den Kern der genialen Begabung des Künstlers zu erkennen glauben und verstehen, wie Raphael ein Madonnenmaler werden konnte, der heute, wie vor einem halben Jahrtausend zum Herzen spricht. Im Sposalizio ist Alles mit schlichtester Wahrhaftigkeit gegeben. Das breite, gleichmässige Licht, die symmetrische Anordnung der drei Hauptfiguren in der Mitte des Vordergrundes, die Art wie der Ringwechsel zum Mittelpunkt des Ganzen gemacht, die Nebenfiguren seitlich gruppirt, der Tempel zusammenfassend in den Hintergrund gestellt ist, kurz die Anordnung in allen ihren Einzelheiten, will nichts anderes als dem Gegenstande gerecht werden. Es drängt sich nichts vor, die künstlerische Absicht deckt sich vollkommen mit dem, was der Gegenstand ungezwungen zulässt. Eine gewisse Zaghaftigkeit,

die sich in dem ängstlich besorgten Festhalten überlieferter Motive verrät — wie Maria mit der linken Hand das Gewand aufnimmt, Joseph im Tanzschritt dasteht, die Begleitfiguren die Köpfe neigen u. a. m. — scheint organisch begründet in des Künstlers Natur, die sanft hinnimmt, wo ein Anderer, um neu zu sein, ablehnen würde.

Der Sposalizio entstand 1504. Kaum zehn Jahre später schuf Raphael sein Heliodorbild im Vatikan. Wir trauen unsern Augen kaum, wenn wir hier das gerade Gegenteil dessen dargestellt sehen, was so anmutig im Sposalizio hervortrat. Mit einer Energie, die nach den eben gemachten Beobachtungen doppelt überraschen muss, ist Alles zurückgewiesen, was irgend an die alte Art anklingen könnte. Die Hauptgruppe rechts, die himmlischen Rächer, welche den Heliodor niederwerfen, durchdringt eine so mächtige Kraft, dass wir empfinden: diese Gestalten sind aus einer wahren Leidenschaft geboren. Gleich darauf aber müssen wir zusetzen, Raphael hat mit dieser Gruppe seine Kraft erschöpft, die linke Seite kommt der rechten nicht nach. Und doch hätte das die Anordnung verlangt; denn in dieser herrscht immer noch die Mittelaxe, nur wird sie — und das ist bei der Gegenüberstellung des Sposalizio von 1504 und des Heliodor von 1514 die zweite überraschende Thatsache — nicht mehr durch die vom Gegenstande geforderten Hauptgestalten, sondern durch einen leren Raum gegeben. Raphael geht hierin nicht minder energisch ins Zeug, wie mit der Heliodorgruppe, die er geradezu tollkühn auf die rechte Seite geworfen hat. Nicht genug, dass er dem Raume die ganze Mitte des Vordergrundes opfert, lässt er ihn auch im Helldunkel bis tief in den Hintergrund reichen. Für diese beiden Motive gibt er dann die Wahrhaftigkeit in der Durchbildung des Gegenständlichen hin. Die Gruppen links sind zum Teil unwahr und aus der Verlegenheit geboren, vor Allem ist der Papst mit seinen Schweizern eine so ungeheuerliche Unwahrheit, dass da gar keine Entschuldigung Raphael, an den wir den höchsten Maassstab legen, reinwaschen kann. Man sieht, die Neuheit des Heliodormotivs, der Effekt dieser im Zusammenhange mit der Raumaxe geschaffenen Composition durchglüht ihn

so stark, dass er um ihretwillen sich mit einer unwahren Lösung des Gegenständlichen zufrieden gibt.

Noch weiter geht hierin das Hauptgemälde der dritten Stanze, der Brand des Borgo. Das Gegenständliche tritt ganz zurück, wir sehen nicht das Wunder, wie der Papst den Brand löscht, dargestellt, sondern den Brand selbst. Die Einfalt mit der im Sposalizio gerade der Gegenstand gewissenhaft erschöpft war, ist ganz verschwunden. Aber auch von der dramatischen Kraft, deren stürmische Regung Raphael im Heliodor tollkühn machte, ist im Brand des Borgo nicht viel übrig geblieben, trotzdem der Gegenstand an sich dazu mehr als genug Anlass geboten hätte. Der schärfer Prüfende empfindet alle diese Mängel mit Erstaunen, auch die Raum- und Lichtverteilung erscheint im Verhältnis zum Heliodor und den Fresken der ersten Stanze kleinlich. Was den Blick des Beschauers immer wieder fesselt und für das Fehlende entschädigt, sind die schön bewegten Gestalten des Vordergrundes, deren plastische Rundung in der Malerei kaum ihresgleichen hat. Um ihretwillen hat Raphael die gegenständliche Wahrhaftigkeit, die dramatische Zuspitzung und die Weiterführung der grossartigen Raum- und Lichtprobleme hingegeben, sie allein füllen ihn jetzt offenbar aus und erschöpfen das, was er mit dem Bilde will.

Einige Jahre später starb Raphael. Auf seiner Staffelei blieb unvollendet ein Bild zurück, das wir die Transfiguration nennen. Ist sie das wirklich, oder sollen wir das Gemälde nicht eher die Heilung des Mondsüchtigen nennen? In dem Bilde steckt ein Doppelwesen. Der obere Teil zeigt den Raphael, den wir aus dem Sposalizio kennen. Wie dort hält sich die Composition an die gute, alte Tradition, schon die Byzantiner haben diesen Typus der Verklärung geschaffen. Raphael bildet ihn nur organischer durch, indem er Christus als Mittellot mächtig hervorhebt, und die Erzväter sich diesem zuneigen lässt, so dass sich im Ganzen ein pyramidaler Aufbau entwickelt. Im Kopfe Christi liegt soviel Gemütsweichheit als sich von dem gereiften Schöpfer des Sposalizio nur immer erwarten lässt. Während dieser Oberteil die verklärteste Ruhe atmet, leiten die drei vom Schlaf erwachenden

Jünger darunter zu einer Scene über, die an dramatischer Zuspitzung nur etwa bei Rubens ihres Gleichen findet. Da kommt der Raphael zum Vorschein, den wir im Heliodor kennen gelernt haben. Die Anordnung ist ebenso neu und kühn wie dort, auch hier wird die Axe nicht durch Körper, sondern durch Raum gegeben; aber Raphael geht noch weiter als im Heliodor, er legt diese Compositionsaxe schief in der Diagonale quer durch das Bild. Was im Heliodor fehlte: hier steht der dramatischen Entwicklung auf der rechten Seite eine gleichwertige Kraft links gegenüber und auch der schwere Vorwurf, den wir dem Fresco von 1514 bezüglich des Inhaltes machen mussten, der Mangel sachlicher Wahrhaftigkeit, ist hier so grossartig überwunden, dass wir keine Gestalt zu nennen wüssten, die nicht dazu beitrüge uns den inneren Kern des biblischen Vorganges klarzulegen. Und das war nicht minder schwer als im Heliodor; sehen wir doch gleich an den beiden Gestalten des Vordergrundes, dem links in der Ecke kauernden Apostel und der knieenden Frau rechts, dass Raphael nicht minder als im Borgobrande die plastische Durchbildung der Einzelgestalt und die Wirkung auf den Beschauer mit im Auge hatte.

Ich glaube die Gegenüberstellung dieser vier Hauptwerke zeigt klarer als wohl sonst eine Darlegung es vermöchte, dass Raphael seinen Stil von 1504 in den letzten sechzehn Jahren seines Lebens mehrmals gewechselt und schliesslich völlig umgebildet hat. Die Transfiguration gehört, ohne deshalb minder wahrhaftig im Ausdruck zu sein, einer ganz andern Kunstwelt an als der Sposalizio. Der Heliodor und der Brand des Borgo, zeitlich zwischen beiden liegend, neigen bereits ganz dem zweiten Stile zu; das in ihnen klar zu Tage tretende Schwanken zeigt, dass Raphael mitten im Kampfe mit den Forderungen des neuen Stiles stand, die Transfiguration aber, dass er diese siegreich bewältigt hat.

Die nachfolgende Untersuchung will diese Stilwandlung an Raphaels Hauptwerken Schritt für Schritt verfolgen. Sie will zugleich versuchen die Ursachen derselben aufzuweisen und ihre allgemeine Bedeutung im Zusammenhange der Kunstentwicklung

klarzustellen. Es empfiehlt sich, dabei die grossen Meisterwerke: die Teppichcartons, die Sixtina und die Transfiguration zunächst auszuscheiden — sie sollen in einem vierten Abschnitte für sich behandelt werden — und die übrige Masse nach den einschneidendsten Ereignissen in Raphaels Leben in drei Gruppen vorzunehmen, so zwar, dass wir dem Künstler, in dem Augenblicke näher treten, wo er seine umbrische Heimat verlässt, den zweiten Abschnitt mit der Uebersiedelung nach Rom, den dritten mit der Ernennung Raphaels zum Baumeister der Peterskirche und zum Conservator der Altertümer von Rom einsetzen lassen.

I. RAPHAEL UND LEONARDO.

Im Sposalizio (Kn. 13, Kl. B. 116) ist das Musterbeispiel einer architekonisch flächenhaften Anordnung gegeben, der reine Façadenbau. Im untersten Stockwerk die handelnde Figurengruppe, im obersten der Tempel, dazwischen kleine Mezzanin-Figürchen. Der Beschauer steht in der Höhe des Oberstockes, so dass sich der Platz, auf dem das Ganze vereint ist, perspectivisch zur Façade aufbaut. Es ist das eine sehr naive Art Raumtiefe bei Vermeidung aller Ueberschneidungen anzudeuten. Raphael geht darin ganz harmlos die Wege der älteren, ihm in seiner umbrischen Heimat durch Perugino und Pinturricchio vermittelten Kunst. Man halte nur des ersteren Schlüsselübergabe in der Sixtinischen Capelle[1] oder einzelne von den Fresken Pinturricchios in der Dombibliothek zu Siena neben seinen Sposalizio und wird finden, dass sich eine grössere Uebereinstimmung in Anwendung derselben Compositionsgesetze gar nicht denken lässt und das Vorbild des Lehrers vom Schüler mit rührender Einfalt festgehalten wird.[2]

---

[1] Bezüglich des Sposalizio in Caën vgl. Berenson in der Gazette des beaux-arts 1896, I.

[2] Dagegen kommen — wolverstanden mit Rücksicht auf die Composition — Einzelzüge, die in andere Richtung als Perugino-Pinturricchio weisen, nicht auf. Berenson (a. a. O.) macht auf die Beziehungen

Die Anordnung in zwei Stockwerken übereinander erscheint auch in einem zweiten Jugendwerke, der Krönung Mariae im Vatican (Kn. 8, Kl. B. 967). Hier war eine natürliche Vermittlung zwischen dem oberen und unteren Teile, wie etwa durch perspectivische Fluchtlinien, nicht zulässig. Aber gerade darin, dass Raphael trotzdem nicht auf vermittelnde Glieder verzichtete, zeigt sich sein angeborenes Feingefühl; wie die drei Jünglinge unten in den Ecken des durch den quergestellten Sarkophag begründeten

---

zu Lorenzo Costa's Sposalizio in Bologna aufmerksam, die im Wesentlichen darin gipfeln, dass Costa wie Raphael das Hochformat genommen und Josef rechts gestellt habe. Aber das könnte noch Zufall sein. Pinturricchio gibt den Sposalizio Friedrich III. in der Dombibliothek zu Siena (Kl. B. 1154) auch als Hochbild und in dem andern Sposalizio zwischen Jsis und Osiris im Appartemento Borgia stellt auch er den Mann rechts. Wenn wir trotzdem geneigt sind in dem Brera-Bilde das Durchbrechen altheimischer Erinnerungen (wie sie vorlägen, wenn die genannten und andere Züge in Costa, vermittelt durch Timoteo Viti, ihren Quell hätten) zuzugeben, so geschieht dies, weil darin noch andere Elemente zurück auf Urbino weisen. Zweierlei hat die Vaterstadt dem jungen Künstler fördernd für den weiteren Lebensweg mitgegeben, die am Musterhofe des Corteggiano erworbene gesellschaftliche Bildung und Feinheit der Umgangsformen, deren z. B. der republikanische Michelangelo so sehr entbehrte, und die Heimatsgenossenschaft des grossen Bramante, der wiederholt und noch auf dem Totenbette für seinen jungen Landsmann eintrat. Diese beiden Geleitsgaben äussern sich klar im Sposalizio, dem Bilde, welches als letztes noch im Ganzen ungetrübt von dem schweren verstandesmässigen Ringen der Florentiner Periode ist. Angesichts der grossen centralen Tempelanlage hat man stets die Beziehung zu Bramante hervorgehoben und in der Figurengruppe unten den Adel und die vollendete Grazie der Bewegungen gelobt. Beides hat gewiss in Urbino ebenso seinen Ursprung, wie jener Sphäre einzelne Züge in den Darstellungen des hl. Georg und Michael entsprungen sind. Gern sähe man auch die Idee zum Traum des Ritters dorther stammen; doch scheint hier in der That Brandt's Narrenschiff und dessen Illustration den Anlass gegeben zu haben (Gazette des beaux arts 1897 I S. 21 ff.). Der Gesellschaft im Sposalizio gegenüber fühlt man sich, bei aller Anerkennung vereinzelter florentinischer Einflüsse, versucht, den einzelnen Gestalten mit Castiglione's Cortegiano in der Hand näher zu kommen und verteilt die Hauptrollen der jungen Braut und ihrer Obersthofmeisterin dahinter gern unter die bedeutendsten Frauengestalten des Musenhofes von Urbino, die Herzogin selbst und Signora Emilia Pia »die, mit so lebhaftem Geist und Urteil ausgestattet, die Meisterin aller schien, so dass jeder von ihr Sinn und Wort erhielt«. (Cortegiano ed. Milano 1803 I p. 7).

Grundrissdreieckes aufragen, die öde, historische Gestaltenmasse gliedern und idealisiren, endlich als Grundpfeiler der Composition dadurch, dass sie alle drei nach oben blicken, zur oberen Gruppe überleiten, das ist mit so sicherem und einfachem Tact, aus einem vorwiegend architektonischen Stilgefühle geschaffen, dass wir darin schon klar die Neigung erkennen, welcher Raphael zunächst folgen sollte. Was da, noch im Rahmen der alten Compositionsart, durchbricht, ist in der Disputa zur Blüte entwickelt und in der hl. Cäcilie einer, eine neue Stilwandlung bezeichnenden Verflachung anheimgefallen.

In Florenz erhält Raphaels Streben nach einem statischen und harmonischen Aufbau der Gruppe die ausgiebigste Nahrung. Die leitenden Gestirne der Künstlerrepublik am Arno, Leonardo und Michelangelo, gehen auch für ihn auf; er erfasst sie aber zunächst nur vom Standpunkte seines einseitig begrenzten Interessenkreises. Man kann sagen, dass ihm während der florentiner Zeit die Anordnung der Figuren in der Fläche Alles ist und darüber oft manches zurücktreten muss, was sein zartes Feingefühl vorher oder in der Zeit der Reife nicht vernachlässigt hätte. Wie schon früher, so dient ihm auch jetzt zunächst die Madonna im Brustbild und Kniestück als Studienobject. Bald aber geht er dazu über, sie auch in ganzer Gestalt in der Landschaft zu geben. Leonardo war darin sein Wegweiser. Dieser hatte den architektonischen Aufbau der Gruppe im Sinne des Fra Filippo weiterentwickelt und zu gesetzmässiger Vollendung gebracht. Von seinem Engel in der Taufe Christi des Verrocchio an bis herauf zur Grottenmodonna in London hält er an dem Prinzip des statischen Aufbaues der Composition in Form eines gleichschenkligen Dreieckes, allenfalls mit coulissenartiger Einschiebung der Nebengruppen und Stützung der Hauptgruppe durch seitliche Figurenpfeiler fest.[1]

Raphael strebt zunächst in Florenz eifrig darnach Leonardo im Aufbau der Hauptgruppe zu erreichen. Es ist öfters hervor-

[1] Vgl. Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen 1895.

gehoben worden, wie Raphael in dieser Zeit seine Madonnen besonders gern durch ein gleichschenkeliges Dreieck begrenzt.[1] Dass er dabei wirklich unmittelbar auf Leonardo selbst zurückgeht und nicht etwa ein vermittelnder Lehrer zwischen beiden steht, belegt die unleugbare Beziehung der bedeutendsten Gruppe seiner Madonnen, derjenigen, die man kurzweg als die Madonnen im Grünen bezeichnet hat, zu jenem Hauptwerke Leonardos, der Madonna in der Grotte (Kl. B. 1244), welches gerade um die Zeit des Eintrittes Raphaels in Florenz neben den Schlachtcartons allgemein bewundert worden sein muss. Berücksichtigen wir, dass sich Raphael in dieser Zeit an die Darstellung von Raum und Licht noch nicht heranwagte, daher bei der alten Landschaft blieb, und ihm auch das Motiv der halbknieenden Madonna, das er nur einmal in der Madonna Esterházy (Kn. 357) zu verwenden versucht hat, zu kühn, und vielleicht auch noch zu profan erschien, so treten die Madonna im Grünen in Wien, diejenige mit dem Stieglitz in den Uffizien und die belle jardinière des Louvre in einen Strahlenkegel, in dessen Mittelpunkt eben Leonardos Grottenmadonna erscheint.

In der Wiener Madonna (Kn. 27. Kl. B. 883) ist der Dreieckaufbau am deutlichsten gewollt, ihm zu Liebe ist das rechte Bein unnatürlich herausgezerrt; auf der linken Seite schliesst die Gruppe genau wie bei Leonardo mit dem knieenden Johannesknaben, dessen zurückgesetzter Fuss die untere Ecke bezeichnet und oben mit dem ihm zugewandten Kopfe Mariae. Dieses letztere Motiv erscheint in der Stieglitzmadonna (Kn. 28. Kl. B. 105) viel enger an Leonardo anschliessend, hier behält Raphael auch Leonardos Art bei, wie Maria den Knaben zärtlich umfangen hält. Christus ist darin und in der belle jardinière nach einem praxitelischen Gestaltentypus eingeführt,[2] daraus und aus der aufrechten Stellung des Johannes erwuchs im Bilde die Aenderung

[1] Zuletzt von H. A. Schmid in der Kunstgesch. Gesellschaft zu Berlin. Vgl. Kunstchronik VII (1896/97) Sp. 444.

[2] Vgl. über die auffallende Verbreitung dieses Motivs Müller-Walde im Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen XVIII (1897) S. 144 ff.

der ursprünglich freieren Skizze in Oxford (Kn. 33). Die belle jardinière (Kn. 29) entfernt sich am meisten von Leonardo, doch ist wenigstens Johannes in der bezeichnenden Stellung im Gegensinne beibehalten. Dazu kommen in allen drei Bildern die auffallend pausbackigen Gesichter der Knaben, die verlorenen Profile, wobei die Nasenlinie den Backenbogen schneidet und Analogien im ganzen Ausdruck der Köpfe, welche die ja auch sonst in Raphaels Werken der florentiner Periode so zahlreich nachgewiesenen Beziehungen zu Leonardo überzeugend vermehren.[1]

In der Grablegung (Kn. 42, Kl. B. 831) macht Raphael den ersten grösseren Versuch aus den gewohnten Bahnen herauszukommen, indem er sich an eine dramatisch bewegte Gruppe wagt. Das Ringen nach einem harmonischen Gruppenbau liegt ihm jedoch so in allen Gliedern, dass daran die Wahrhaftigkeit bei Darstellung der innern Vorgänge scheitert. Das Bild ist oft genug als eine akademische Schulleistung hingestellt worden, man hat aber nicht erkannt, worauf es dem jungen Meister dabei ankam. Zwar wurde längst darauf hingewiesen, dass Raphael in der Gestalt Christi auf Michelangelos Pietà zurückgehe; das aber ist nur das ganz äusserlich ins Auge Fallende. Viel wesentlicher ist die Anwendung eines Compositionsprincips, wofür Michelangelos Pietà als Musterbeispiel gelten darf: die Zurückführung der mannigfachen in der Composition hervortretenden Linien auf das geringste Maass der Divergenz durch parallele Führung anscheinend ganz unabhängiger Linienzüge. Es ist notwendig daraufhin erst einmal Michelangelos Pietà (Kn. 11) anzusehen.

Auch hier ist die Gruppe im Dreieck aufgebaut, wie bei Leonardo. Das linke Bein Christi wird absichtlich durch eine Baumwurzel in die Richtung der Dreieckseite gehoben und auch die, in ihrem Functionsausdruck immer in einem Contrast zu dem dumpf apathischen Ausdrucke des Kopfes bleibende Bewegung der linken Hand ist wohl durch den Willen zur Composition ange-

[1] Vgl. W. Koopmann «Raphaels Handzeichnungen» 1897. S. 247ff.

regt worden.[1] Daraus aber entstanden dem Künstler Nötigungen für die Lagerung der Falten und Gliedmassen Christi. Die Falten des Gewandes Mariae sind nicht, wie Wölfflin glaubt, in jugendlichem Eifer so reich angebracht, sondern Maria musste so aufgebauscht werden, damit der Körper Christi sich ungezwungen in sie einfüge.[2] In diesem Faltengewoge dürften die energischen Motive links unten auffallen. Zunächst die Steilfalte neben dem herabhängenden Arm; sie ist parallel geführt zu dem rechten herabhängenden Fusse Christi. Und wie die Falte hier im Umriss die Richtung des einen Fusses festhält, so richtet sich nach dem linken Fusse Christi und dem erhobenen Arm Mariae, d. i. nach der Dreiecksseite rechts der rechte Arm Christi. Es muss jedem auffallen, dass Michelangelo diese leblose Hand in einer Falte sich fangen und dadurch den Arm in eine scheinbar willkürliche Lage kommen lässt. Er thut dies ausschliesslich aus compositionellen Rücksichten. Und diesen dient schliesslich auch die Querfalte in der linken unteren Ecke, welche den Hauptzug des toten Körpers begleitet und die entsprechende Axenbewegung Mariae klar auffängt. Zu beachten wäre auch das Band, welches ausschliesslich der Absicht des Aufbauschens zu dienen scheint: wie es aber quer über die Brust läuft, fördert es doch auch die Betonung der Richtung der linken Dreiecksseite.

Raphael kannte vielleicht die Pietà;[3] das tritt schon in dem Christus des Entwurfes im Britischen Museum hervor, wo die Grablegung zum ersten Male im Sinne Mantegnas dramatisch gefasst ist.[4] Während nun Christus fast unverändert in das Gemälde übergeht, ändern sich die tragenden und trauernden Gestalten um

---

[1] Ich möchte im Anschluss an Wölfflin «Die Jugendwerke des Michangelo» S. 25 glauben, dass man diese Bewegung am besten in die Worte «Das also ist mir von ihm geblieben» umsetzen könnte.

[2] Man vergl. im Gegensatz dazu Peruginos Pietà von 1493 in der Akademie. Raphael verwendet das Gewand raumfüllend sehr oft in seinen Madonnendarstellungen, so ähnlich wie in Michelangelos Pietà in der Madonna im Grünen.

[3] Es kann leicht davon in Florenz ein Abguss, ein Modell oder sonst ein Abbild vorhanden gewesen sein.

[4] Zeitschrift für bild. Kunst XXII. S. 216.

ihn her sehr stark. Darauf wollen wir näher eingehen. In dem Gewirr von Füssen in der Skizze herrscht vielleicht eine Gegenstellung der Füsse der beiden Träger vor, sonst geht Alles bunt durcheinander; es ist auch keine Rücksicht auf einen Einklang mit den vorgestreckten Händen der beiden Träger genommen. Jämmerlich verschroben ist schon hier die bärtige Gestalt über der linken Schulter Christi, man versuche ihre Beine in vollkommen befriedigender Stellung nachzuweisen.

Wie geklärt, erscheint daneben das ausgeführte Bild! Raphael hat inzwischen gelernt. Jetzt erst können wir in seiner Composition den gleichen Parallelismus der mannigfachen Linien wie bei Michelangelo beobachten.[1] In erster Linie hat das Ganze ein Rückgrat bekommen, es ist eine Art centrales Andreaskreuz eingeschoben, das allen übrigen Linien als Stütze dient. Man beachte die Aenderung der Beinstellung bei dem Träger links. In der Skizze setzt er das linke Bein vor, das rechte höher zurück. Im Bilde ist die Stellung gerad umgekehrt und damit zweierlei erreicht: das linke Bein tritt in eine Richtung mit dem energisch vorgestreckten Arm des andern Trägers, d. h. es verbindet sich mit demselben zu dem einen Querarm des Andreakreuzes. Das rechte Bein aber geht jetzt parallel zum linken des andern Trägers, welcher gegen früher ein wenig zurückgesetzt ist — zum Nachteile leider der früher so lebendig wirkenden Gestalt. Gehen wir dann über auf den rechten Fuss dieses Trägers rechts, so findet er seine Parallele in dem mitten zwischen die beiden Träger quer in die Composition gestellten Fusse, zu dem es schwer fällt den zugehörigen Oberkörper unzweifelhaft nachzuweisen. Raphael ordnet hier, wie schon in der Madonna im Grünen die Wahrheit den ihn beherrschenden compositionellen Gesichtspunkten vollständig unter. Dieser Fuss ist ihm als Ansatz des zweiten Kreuzarmes besonders

[1] Koopmann kommt, von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehend, a. a. O. S. 276 zu dem Resultate: die Bedeutung Michelangelos für die «Grablegung» und ihre Entstehungsgeschichte ist anfänglich wenig hervortretend, ganz allmählich nimmt dieser Einfluss zu und überwiegt umsomehr, je näher die Anordnung der Figuren sich dem Abschluss nähert.

wichtig, in seiner Richtung geht dann der Oberkörper Christi und der des Trägers dahinter weiter. Ich sehe von anderen Consequenzen dieses Compositionsprincips, wie besonders der Umbildung der Magdalena ab.

Ein unmittelbarer Einfluss Michelangelos liegt vor in der sitzenden Gestalt rechts, welche Maria auffängt und in einer Madonnenstudie der Albertina wiederkehrt.[1] Michelangelo's Madonna des Angelo Doni (Kn. 16) ist dafür der Ausgangspunkt. Nimmt man dazu die Skizze nach dem David im Britischen Museum, so zeigt sich, dass neben der Aufgabe des Gruppenbaues doch auch schon die plastische Form der Gestalten Michelangelos Raphael beschäftigt. Doch sollte es noch Jahre dauern, bevor diese Seite in den Vordergrund trat. Mit der Uebersiedelung nach Rom und den grossen Aufgaben, die dort seiner harren, öffnen sich ihm die Augen für die eigentlichen Aufgaben der Malerei, die Darstellung von Raum und Licht; damit aber geht ihm erst die richtige Wertschätzung Leonardos auf.[2] Zugleich greift eine dritte grosse Persönlichkeit entscheidend in sein Leben und Schaffen ein.

---

1 Abgebildet bei Springer, Raphael und Michelangelo 2. A. I S. 89, Müntz Raphael S. 188.

2 Koopmann a. a. O. 278: «Aber in Rom erst tritt es ganz klar zu Tage, dass nicht Michelangelo, sondern dass Leonardo der Mann war, um Raphael künstlerisch fördern zu können».

II. RAPHAEL UND BRAMANTE.

In das Streben Raphaels nach jener Concinnitas, die Alberti als das Ideal der Schönheit hinstellt, eine Harmonie der Teile, so dass ohne Schaden nichts hinzugefügt und nichts weggenommen werden kann, kommt neues Leben durch die Erkenntnis, dass es dem Maler gegeben sei, sich einen idealen Raum, ein ideales Licht zu schaffen und dass ihm damit Ausdrucksmittel in die Hand gelegt würden, die ebenso mächtig zu wirken im Stande seien wie die Linearcomposition. In Rom kommt ihm diese Erkenntnis. Aber nicht auf einmal, zunächst wagt er sich an die Raumbildung, erst in der zweiten Stanze schafft er sich auch sein eigenes Licht.

Bevor wir auf die Stanzen eingehen, will ich an zwei Madonnen zeigen, wie die Entwicklung ansteigt. Vöge hat es neuerdings wahrscheinlich zu machen gesucht, dass Raphael in Oberitalien war.[1] Man könnte als Beleg dafür die Verwertung des Compositionstypus der sog. Santa Conversazione ansehen, wenn derselbe nicht auch ausserhalb Venedigs verbreitet gewesen wäre.[2] Jedenfalls ist es auffällig, dass Fra Bartolomeo diesen Typus erst nach

---

[1] Raffael und Donatello. Strassburg 1896. Vgl. dazu Kunstchronik VIII (1897) S. 443.

[2] Vgl. Thode, Mantegna S. 46.

seiner venetianischen Reise im Frühjahre 1508[1] ausgiebig verwendet. In der Madonna del Baldachino tritt das venetianische Element nicht nur in der Gesammtcomposition, sondern vor Allem auch darin hervor, dass im Hintergrunde die halbrunde Apsis und vorn die beiden Engel raumfüllend angebracht sind. Wie dem auch immer sei, der Typus der Santa Conversazione ist der Ausgangspunkt für zwei römische Madonnen Raphaels, die in drastischer Weise die Umwandlung durch die Einführung des künstlichen Raumes und Lichtes zeigen. Die Madonna di Foligno (Kn. 66, Kl. B. 747) ist eine S. Conversazione, in welcher der Thron weggelassen ist, um einer weiträumigen Ferne Platz zu machen. Blicken wir auf die beiden knieenden Gestalten im Vordergrunde, besonders den ekstatischen Kopf des heiligen Franciskus, und vergleichen sie mit Leonardos Auferstehung in Berlin und dem Kopfe der heiligen Lucia, so wird klar, woher der Anstoss zur Umwandlung des alten Typus gekommen sein mag. Die Landschaft in der Art des Dosso Dossi und die, wie oft bei Dürer, darauf ruhende Wolke, füllen die Stelle, wo sonst der Thron steht; der Putto vorn in der Mitte hält einen verlorenen Posten fest.[2]

In ähnlicher Weise durchdringt Leonardos Grottenmadonna die Santa Conversazione in Raphaels Madonna del Pesce (Kn. 67, Kl. B. 333). Hier ist die Einführung des Lichtes für Raphael massgebend gewesen. Es ist eine Vereinfachung aller Formen eingetreten, die Gestalten haben mächtig an Bedeutung gewonnen. Bezeichnend ist wie Raphael sofort auch in der Composition den Barock, die Periode des malerischen Stils durchgreifen lässt. Noch ist das Mittellot und die symmetrische Anordnung dominirend, aber in der Richtung des Vorhangrandes, die durch den Arm

---

[1] Crowe & Cavalcaselle, Gesch. der italienischen Malerei ed. Jordan IV S. 456.

[2] Es darf vielleicht darauf hingewiesen werden, dass das Schema der Composition dieser Madonna der nordischen Kunst nicht fremd ist. Der Kölner Meister der hl. Sippe wendet es bereits um 1484 in seinem frühesten Werke dem Votivbilde des Grafen von Neuenahr in Schloss Bloemersheim an. Abbildung bei Scheibler-Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule.

Mariae und Arm und Fuss des Tobias weitergeführt wird, dringt schon der diagonale Zug des neuen Compositionsschemas durch. Dass für die Lichtcomposition Leonardo hinter der Coulisse steht, belegt Tobias mit dem Engel, die Weiterbildung des Christusknaben mit dem Schutzengel in der Londoner Madonna. Doch geht Raphael in der Composition schon hier einen Schritt über den Bahnbrecher des malerischen Stiles heraus. Die Stanzengemälde, zu denen wir nun übergehen, führen uns zu gleichen Beobachtungen.

Die räumliche Composition ist an Disputa und Schule von Athen das, was den Beschauer zuerst bedeutungsvoll anzieht. Noch bevor man die Gestalten und, was dargestellt ist, sieht, macht sich der Eindruck dieses Elementes geltend, trotzdem oder besser umsomehr, als vorher Rom und die Campagna das schlummernde Raumgefühl in uns neu belebt haben. Sobald dann der Blick zu suchen beginnt, haftet er in der Disputa (Kn. 48ff., Kl. B. 561,2) an der Monstranz. Raphaels Raumcomposition gipfelt in ihr. Wie und warum er dieses unscheinbare Gerät zum Mittelpunkte des grossen Bildes gemacht hat, das allein ist der Schlüssel zur Deutung des Bildes in weit höherem Masse als etwa der Ring im Sposalizio.[1]

Die Deutung ist gegeben durch die Himmelshierarchie oben, eine von byzantinischer Ueberlieferung ausgehende aber räumlich umgebildete Versammlung eines Halbkreises bekannter Heiligengestalten um die im Dreieck aufgebaute Trinität, welche durch evangelientragende Putti übergeleitet wird nach unten, wo das ganze religiöse Mysterium zusammengefasst erscheint in dem Symbol der Monstranz auf dem Altar. Die Kirchenväter und einzelne durch Beischrift oder Typus characterisirte Persönlichkeiten geben der Menschenmasse unten einen historischen Anstrich. Sie sind, wie die nach abwärts weisende Hand der Idealgestalt im entsprechenden Medaillon an der Decke und die Inschriften neben ihr vermitteln, versammelt, um die divinarum

[1] Vgl. Fr. Schneider, Theologisches zu Raphael. (Der Katholik. 76. Jahrg. (1896) S. 33 ff.)

rerum notitia zu fördern. Soweit hat Raphael den auf den Inhalt zielenden Forderungen des Papstes und der Kirche Rechnung getragen; alles übrige ist rein künstlerische Erfindung. Und dessen ist sehr viel, denn bei genauerem Zusehen findet sich, dass unten sowohl die Kirchenväter wie die andern historischen Persönlichkeiten in der Composition Nebensache d. h. Füllfiguren in einem von rein künstlerischen Gesichtspunkten ausgehenden Gestaltenrahmen sind.

Wenn ich beim Geschichtsbilde unterscheide Darstellungen der Geschehnisse von solchen der Zustände, so hat Raphael in der Stanza della Segnatura das Ideal letzterer Gattung hinzustellen gewusst. Er ist nicht, wie das Mittelalter und die Renaissance, ich erwähne nur den Genter Altar, das Grazer Domfresko von 1480 und Dürer's Allerheiligenbild, bei der Darstellung der typischen Vertreter der himmlischen und irdischen Hierarchie oder wie Kaulbach im Reformationsbilde bei der nüchternen Aufzählung berufener Vertreter stehen geblieben — dazu möchte man ja allerdings seine Bilder der ersten Stanze gern heruntersetzen — sondern hat Idealgestalten von so eigenartiger Bedeutung eingeführt, dass nur der ihm gerecht werden kann, der sich nicht vom Gegenstande der Darstellung blenden und zu Deuteleien verleiten lässt, sondern im Auge behält, dass bei Raphael seit seiner Uebersiedlung nach Rom mehr noch als früher in Florenz rein künstlerische Absichten durchschlagend waren. Seine Idealgestalten sind denn auch nicht schwächliche Begriffs-Personificationen wie in modernen Gemälden verwandter Art: in Delaroche's Hémicycle, Piloty's Monachia und zuletzt leider auch in Puvis de Chavannes Apsis in der Sorbonne, sondern sie sind der lebendig gewordene Funktionsausdruck im Ganzen einer klar gegliederten Composition, dienen also auschliesslich künstlerischen Aufgaben. Raphael war mit den Forderungen, welche der Gegenstand an ihn stellte, bald fertig. Indem er die Himmelsglorie nach der guten Ueberlieferung bildete und unten die Hostie so auffallend stark heraushob, war der kirchlichen Forderung im Wesentlichen Genüge gethan; man liess ihm um diesen Preis gern Spielraum für seine eigenen künstlerischen Absichten, die hier ausschliesslich

auf eine überzeugende Raumgliederung im Aufbau der Gruppen losgingen.

Den Beweis dafür möchten wir erbringen, indem wir von Filippo Lippi's Krönung Mariae von 1441 in der Akademie zu Florenz ausgehen (Kl. B. 800). Es ist unläugbar, dass der Frate darin mit aller Ueberlegung auf einen klaren räumlichen Aufbau hingearbeitet hat. In die Mitte des Bildes ist ein Dreieck gesetzt, das seine Spitze im Haupte der Maria und dem sie krönenden Gotte hat, während die Seiten durch die perspectivisch zusammenlaufenden Linien einer reichen Thronanlage gebildet werden. In den vorderen Ecken erscheinen links und rechts Gestalten, die wie Stützpunkte gegen das Ausweichen der Dreiecksseiten dastehen: rechts sehr klar hervortretend Johannes der Täufer, links, etwas durch einen knieenden Mönch verdeckt, ein Bischof. Dahinter und ausserhalb der Thronschranken sind coulissenartig die Himmelschöre angeordnet. Für uns hat besonders Interesse, wie versucht ist, das statische Uebereinander des mittleren Dreieckes in ein räumliches Hintereinander umzubilden. Dabei wird jede Ueberschneidung vermieden dadurch, dass die Gestalten in der Mitte des Vordergrundes knieen, hinter ihnen aber mittelst einer Stufe der Boden so erhöht ist, dass dadurch die beiden Hauptfiguren vollkommen abgerundet herausgehoben sind. In der Einführung der erhöhten Terrasse im Hintergrunde sehe ich den einen noch unbeholfenen Ansatz zu der Art, die später Raphael wiederaufnimmt. Viel wesentlicher ist ein zweiter Umstand; Fra Filippo begnügt sich nicht einfach mit den perspectivisch ansteigenden Linien um den Eindruck der räumlichen Vertiefung hervorzubringen, sondern wiederholt auch in der Mitte und am oberen Ende die beiden vorn als Stützpfeiler der Composition aufragenden Figuren des Johannes und des Bischofs, indem er an ihre Stelle Engel setzt, im Ganzen vier, die ein von der Hauptfigur ausgehendes stolaartiges Band halten. In der perspectivischen Aufeinanderfolge dieser je drei seitlichen Stützfiguren sollte dem Beschauer die Raumtiefe besonders überzeugend gemacht werden. Sie bilden sozusagen den festen, greifbaren Rahmen für die Raumcomposition.

Und nun blicke man auf Raphaels Disputa: da kehren drei Gestalten genau an den Stellen wieder wie bei Fra Filippo. Besonders deutlich ist das auf der linken Seite: zuerst vorn ein schöner Jüngling, der zurückblickend nach der Mitte zuschreitet, dann die imposante Gewandfigur auf der Treppenstufe, endlich, hinter den Kirchenvätern als Abschluss der ganzen Folge, der greise Priester, der mit beiden Händen nach der Monstranz weist. Ich denke es wird Jeder zugeben, dass diese Uebereinstimmung nicht zufällig ist, die beiden Künstler vielmehr mit der Einfügung dieser drei Gestalten dieselbe Absicht verfolgten. Nur übertrug Fra Filippo die Function der Ueberleitung nach der Raumtiefe zwei ehrsamen Heiligen und vier Engeln, d. h. er verwandte Gestalten, deren Würde über ihre eigentliche Rolle hinwegtäuscht, während Raphael, auf den Nimbus verzichtend, Männer bildete, die nichts weiter sein wollen als der ideale Ausdruck für die Function, welche ihnen im Aufbau der Composition zugewiesen ist. Dieser grosse Schritt geschieht nicht unvermittelt; in den rund siebzig Jahren, die zwischen jener Krönung und der Disputa liegen, hatte Leonardo das bei Fra Filippo im Keime vorliegende Problem aufgegriffen und zur vollen Reife entwickelt. Wenn bei Fra Filippo die überleitenden Figuren, trotz aller angewendeten Mittel, ohne rechte Wirkung bleiben, bei Raphael dagegen thatsächlich das Auge des Beschauers sofort auf sich ziehen, so steht eben zwischen beiden vermittelnd und überleitend Leonardo.

Auf diese Beziehung weist gleich der Schmuck des Altares hin, wo Raphael Linienspiele anbrachte, wie sie zahlreich auf Leonardo zurückzuführen sind. Sie fallen hier besonders in's Auge, weil der Raum vor dem Altar, also die Mitte frei geblieben ist. Bei Fra Filippo hatte sich die Anwendung perspectivischer, zusammenlaufender Linien auf die Andeutung der Dreiecksseiten beschränkt, in der Disputa wird der ganze Vordergrund durch solche Streifen ausgefüllt; sie bilden wie in Leonardos Abendmahl ein wahres Netz von Fäden, das den Blick des Beschauers in die Raumtiefe zieht. In dieser Richtung hatten ja schon Perugino und Pinturricchio vermittelt. Offenbar leonardisch sind aber die Bewegungsmotive einzelner von den sechs Idealgestalten. Die beiden

neben dem Altar stehenden Männer, von denen der links auf die Monstranz, der rechts auf die Trinität weist, sind typische Gestalten Leonardo's, die eine identisch mit R. 4 (Matthäus) im Abendmahl,[1] die andere vom Künstler und seinen lombardischen Schülern oft angewendet, so an ähnlicher Stelle z. B. in der Untermalung der Anbetung.[2] Völlig unleugbar ist die Thatsache, dass die Idealgestalt ganz vorn rechts, ein Mann, der sein Gewand aufrafft und, zurückblickend, mit der Rechten nach der Mitte weist, geradezu aus Leonardos Anbetung abgeschrieben ist, so sehr stimmt der Ort, an dem er erscheint, seine Rolle und Bewegung, Gewand, Kopf und Handführung mit der entsprechenden Figur in der Anbetung überein.[3]

Das Wesentliche aber sind nicht diese an sich auffallend übereinstimmenden Einzelheiten, überzeugend wirkt auch hier wie in der Grablegung, dass das allgemeine Gesetz, nach dem vorgehend Raphael seine Idealgestalten schuf, dasjenige ist, welches Leonardo, anschliessend an Fra Filippo zu voller Klarheit entwickelt hat.

Raphael hat schon in seinem Jugendwerke, der Krönung Mariae (Kn. 8, Kl. B. 967) ähnlich wie Fra Filippo bei der Composition den Nachdruck auf einzelne Gestalten gelegt. Dort waren es die drei Jünglinge, welche in den Ecken eines Grundrissdreieckes aufragen, nach aufwärts blicken und so zwischen Unten und Oben vermitteln. In der Disputa ist die Funktion der entsprechenden, die Composition gliedernden Idealgestalten viel nachdrücklicher betont. Raphael war eben inzwischen durch die Berührung mit Leonardo vollständig ausgereift. Man vergleiche Leonardos Abendmahl und Anbetung. Im Abendmahl geht die

---

[1] Vgl. meinen Aufsatz im Göthe-Jahrbuch XVII (1896) S. 152.

[2] Der Jüngling, welcher rechts über Maria hinter dem Baume hervorkommt. Auch er blickt herab. Ein zweiter neben ihm mit erhobenem Haupt und offener Hand erinnert an Raphaels Kirchenvater neben der Idealgestalt.

[3] Ich habe darauf bereits im Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen 1895, S. 5 aufmerksam gemacht und finde nachträglich, dass auch schon Crowe und Cavalcaselle, Raphael, D. A. II. S. 24 ff. dieselbe Beobachtung ausgesprochen haben.

Bewegung aus von Christus u. zw. nach links über Johannes und Judas auf L. 4 und 6, wo sie zum Stillstand kommt. Rechts setzt sie mit R. 1 energisch ein, wird durch R. 3 eingedämmt, von R. 4 und 5 vermittelnd weitergegeben und in R. 6 zum Rückprall gebracht. In der Anbetung wird das mittlere Dreieck begleitet von zwei seitlichen Figurenmassen, die durch die imposanten Eckgestalten vorn, rückwärts links durch Joseph, rechts durch den die Augen beschattenden Greis zusammengehalten werden. Dazwischen herrscht Gedränge, links erscheinen dabei Jünglinge, denen die hinter der imposanten Gewandfigur links in der Disputa verwandt sind.[1]

Der Beschauer wird dadurch, dass die Gestalten sich gegenseitig ablösen, mechanisch in die Raumtiefe gezogen. Raphael durchschaut dieses Gesetz erst in Rom und während der Arbeit; erst im Fresko selbst, nachdem er in den vorbereitenden Studien vergeblich nach Klarheit gerungen hat, wendet er es meisterhaft an. Die Leonardeske Ecklösung rechts und der in Leonardo-Sodomas Art im Vorschreiten rückblickende Jüngling links, leiten die von der Mitte kommende centrale Bewegung nach aussen ab, vermitteln zwischen vorderer Ecke und Mitte. Die mächtig aufragende, vom Rücken gesehene Gewandfigur links führt den Blick des Beschauers energisch weiter und die beiden Idealgestalten neben dem Altar vollenden diesen festen Compositionsrahmen, innerhalb dessen alle übrigen Figuren wie raumfüllend erscheinen, indem sie zugleich eingreifen in die Folge gegenseitiger Ablösung nach der Raumtiefe.[2] Auf der rechten Seite der Disputa tritt ein Wechsel in der Folge der leitenden Compositionsglieder insofern ein, als die zwischen Ecke und Mitte vermittelnde Figur des Papstes vorn steht und der schreibende Jüngling dahinter nachfolgt, im Gegensatz zur linken Seite, wo, wenigstens in der Bildfläche, zuerst die kauernden Jünglinge er-

---

[1] Robert Vischer und Vöge (Raffael und Donatello S. 14) halten Raphael in einer dieser Gruppen für von Donatello beeinflusst.

[2] In letzterer Hinsicht ist auch besonders bezeichnend die Anordnung im Parnass, wo es Raphael allerdings schon weniger gross und weniger einfach nimmt.

scheinen, dann die imposante Gewandfigur. Raphael gebraucht hier wie Leonardo ein Mittel, das, bei aller Gleichwertigkeit der aufgewandten Massen, doch wesentlich dazu beiträgt, jeden Eindruck einer pedantischen Symmetrie aufzuheben. In der Schule von Athen wird dieses Abwägen bei Verschiebung der Massen zur genialen Vollendung gebracht, im Heliodor beherrscht es die ganze Composition.

Es ist oben gesagt worden, dass das, was uns an Disputa und Schule von Athen zuerst und am mächtigsten anzieht, der dargestellte Raum ist. Wenn nun auch Leonardo dem jungen Künstler die Mittel ihn zu bilden in die Hand gab, so hat er ihm doch nicht die Raumvorstellung selbst, wie sie in den beiden Hauptgemälden der Stanza della Segnatura hervortritt, übermittelt. In keinem von Leonardos im Original oder in Copien erhaltenen Gemälden zeigt sich eine Grösse der Raumvorstellung, wie sie hier bei Raphael vorliegt. Da davon auch in seinen eigenen Jugendwerken aus Florenz und Umbrien nichts zu finden ist, so stehen wir vor einem Rätsel. Dazu schaltet Raphael schon in der Disputa mit dem Raume so aus dem Vollen heraus, dass es unbegreiflich scheint, woher ihm dieses ganz neue, grosse Raumgefühl so plötzlich gekommen ist. Indem er Altar und Monstranz, diese beredten Symbole, weit zurück in den Hintergrund stellt und den Raum davor, der ihm bis dahin als das für die bildliche Darstellung einzig Brauchbare erschienen war, ganz leer lässt, bekennt er klar: dieser Raum, den ihr da vorn seht, der ist mir mit die Hauptsache, auf den kommt es mir sehr an. Und man muss gestehen, mit Hilfe der Mittel Leonardo's hat er denselben thatsächlich zu monumentaler Wirkung gebracht. Woher ihm das neue Raumgefühl selbst kam, sagt uns vielleicht die Schule von Athen.

Raphaels Aufgabe in der S c h u l e v o n A t h e n (Kl. B. 563/4) war, der vom Glauben durchdrungenen Kirche in der Disputa die griechische Philosophie, ihr Suchen nach der causarum cognitio darzustellen und dabei, wie wieder die weibliche Gestalt an der Decke mit dem liber moralis und naturalis in den Händen vorschreibt, auf die Spitzen in Plato und Aristoteles hinzuweisen.

Das war wahrscheinlich das ganze Raphael aufgetragene Programm. Seine Phantasie fordert zunächst ein Gegengewicht für die in der Disputa so übermächtig vortretende Himmelsglorie. Mag sein, dass ihm die Idee für die grossartige Architektur, welche den Hintergrund der Schule von Athen füllt, aus dem darzustellenden Gegenstande kam, d. h. dass er die platonische Akademie geben wollte. Es würde auch nicht dagegen verstossen, dass er dieselbe als einen Gewölbebau aufführte; man nahm es damals mit der griechischen Architektur noch nicht so genau. Was uns aber überraschen muss, ist, dass der junge Maler einen Bau hinstellt, der, darin werden wir den Biographen des Meisters[1] gern beistimmen, die glänzendste Entfaltung monumentaler Architektur des ganzen sechzehnten Jahrhunderts bedeutet. Wir werden daher gern dem Vasari glauben, welcher berichtet, Bramante habe die Zeichnungen zu den Gebäuden entworfen, welche Raphael in der Stanza della Segnatura perspectivisch ausführte. Damit aber nennen wir eine Persönlichkeit, die für Raphaels Entwicklung, so scheint es, eine grössere Bedeutung hat, als man bisher annahm.

Bramante dürfte es gewesen sein, der das in Raphael schlummernde Raumgefühl durch seine Kunst und Belehrung zu rascher Entwicklung brachte, der vielleicht schon bei Anlage der Disputa die entscheidende Verteilung von Raum und Masse herbeiführte. War es doch derselbe Bramante, der in der neuen Peterskirche Räume plante und zum Teil bereits vor den Augen der erstaunten Zeitgenossen erstehen liess, wie sie bis dahin unerhört waren und ein ganz neues Zeitalter der Architektur heraufbeschworen. Derselbe Bramante, der, wie Raphael in Urbino geboren, wahrscheinlich dessen Berufung nach Rom durchgesetzt hat, und sich seines Schützlings noch auf dem Totenbette väterlich annahm. Und andererseits soll es doch derselbe Bramante sein, den Raphael sowohl in der Disputa wie in der Schule von Athen als Lehrer darstellte, das eine Mal ganz links im Vordergrunde, wo er über ein Buch, auf eine Balustrade gelehnt, zu einem nach der Mitte

---

1 Crowe und Cavalcaselle, Raphael, Deutsche Ausgabe II, S. 47.

schreitenden Jünglinge spricht, das andere Mal rechts in der herrlichen Geometergruppe, wo er vier Jünglingen auf einer am Boden liegenden Tafel eine Figur erklärt. Wenn nun wirklich, wie Vasari bezeugt und die Aehnlichkeit mit der Anlage von St. Peter belegt, Bramante seinem Schützling die Architektur des Hintergrundes machte, in der wir bewundernd einer idealen Weiträumigkeit gegenüberstehen, die nie überboten worden ist, so wird er es wohl auch gewesen sein, der den durch Leonardo dafür geweckten Sinn in Raphael zu jener Grossartigkeit entwickelte, die wir Alle an Disputa und Schule von Athen bewundern.

Nachdem so mit Hilfe Bramantes der räumliche Aufbau gegeben war, ging Raphael an die Composition der unteren Figurengruppe. Man hat dieselben nie klar durchblickt, weder inhaltlich, noch ihrem Aufbau nach, deshalb weil immer zuviel hineingedeutet wurde und man in der Feststellung der Entstehungsgeschichte nicht über den Mailänder Carton d. h. die bis auf eine Haupt- und zwei Nebenfiguren fast fertige Composition hinausging. Ich glaube, dass sich die Entstehung des Bildes viel weiter zurück verfolgen lässt. Für die Richtigkeit meines Vorgehens scheint die Klarheit, die damit in das so viel umstrittene Gemälde kommt, zu bürgen.

Für Raphael war zweierlei bestimmend, inhaltlich die Vorschrift „causarum cognitio, moralis, naturalis,“ künstlerisch seine Absicht auf eine wirkungsvolle Raumtiefe. Er lässt daher zunächst wieder, wie in der Disputa den Vordergrund frei, stellt oben in die Halle (d. i. wie Altar und Monstranz in der Disputa in den Mittelgrund) die Vertreter der beiden Hauptrichtungen, Plato und Aristoteles, mit ihren durch die Pilasterwände der Mittelhalle zusammengefassten Zuhörern, dazu vorn rechts und links unten in schräg ansteigenden Coulissen Gruppen, die das Forschen nach der causarum cognitio verkörpern und links mit der Musiktafel, rechts mit der Geometergruppe abschliessen. Damit war das gegebene Programm erfüllt und Raphael konnte sich nun ganz der künstlerischen Ausgestaltung widmen.

Bevor wir ihm darin folgen, ein Wort über die Seitencoulissen. In ihnen tritt unzweideutig eine Beziehung zu der her-

gebrachten Art der Darstellung der sieben freien Künste hervor. Rechts ist unleugbar Astrologie und Geometrie gegeben, wobei die Anregung für den Geometer vielleicht von Pinturricchios Geometriebild im Appartemento Borgia ausging;[1] links liegt dieser Bezug weniger klar zu Tage, es sind eben nur wie drüben zwei forschende Gruppen gebildet, von denen die vordere vielleicht die Musik geben soll. Man hat sich nun veranlasst gefühlt, auf Grund dieser Thatsache in dem Bilde das trivium und quadrivium überhaupt festzustellen, ich glaube mit Unrecht; denn wie Raphael in der Disputa die Kirchenväter, Thomas von Aquino u. A. nur um dem Ganzen einen historischen Schein zu geben, verwendet hat, so deutet er auch hier nur an, dass es die freien Künste sind, die an der causerum cognitio gearbeitet haben. Die Einfügung von deutlich auf die sieben freien Künste hinweisenden Figuren in den seitlichen Gruppen soll also der Phantasie des Beschauers auch wieder nicht mehr als einen Anstoss nach einer bestimmten Richtung geben. Eine vollständige Vorführung der sieben freien Künste oder gar aller ihrer Vertreter ist Raphael gewiss nicht im Traume eingefallen.[2]

Wenn man die Composition auf die drei Hauptgruppen beschränkt ansieht, so zeigt sich, dass Raphael begonnen hat mit einem architektonischen Aufbau im alten Stil. Der Hallenbau im Hintergrunde forderte offenbar stark dazu heraus. Ghirlandajos Fresco mit der Darstellung der Verkündigung an Zacharias im Tempel in St. Maria Novello (Kn. 72, Kl. B. 697) gibt eine Vorstellung davon, wie die gute alte Tradition vorgegangen wäre. Zwei Stufen führen wie die vier bei Raphael, zu einer Plattform, die rückwärts mit einer Nische und einer reich mit römischen Reliefs geschmückten Wand schliesst. Ghirlandajo nimmt nämlich merkwürdigerweise die Tempelscene zum Anlass, die gelehrte Gesellschaft von Florenz darzustellen: die Tornabuoni und Tor-

[1] Photographirt von Anderson 5018.
[2] Was ein «Historienbild» dieser Art künstlerisch bedeutet, belegt gut Kaulbachs Reformationsbild, das ja in Allem von der misverstandenen Schule von Athen ausgeht.

naquinci und zwar ähnlich in schrägen Reihen aufgestellt wie die lauschenden Zuhörer neben Plato und Aristoteles in der Schule von Athen, dazu rechts und links ganz vorn in das Bild hineinragend Gruppen, so links Christophoro Landini, Angelo Poliziano, Marsilio Ficino und Gentile de' Vecchi,[1] also eigentlich die florentiner Akademie. Wenn wir nicht von diesem Gemälde ausgehen, um Raphaels Grösse anschaulich zu machen, so geschieht das, weil von anderer Seite schon eine andere, für unsere Zwecke nicht minder entsprechende Analogie herangezogen wurde. Wickhoff hat auf die Verwandtschaft hingewiesen, die im Aufbau der Schule von Athen, und Lor. Ghibertis Relief des Empfanges der Königin von Saba an der Ostthür des Florentiner Baptisteriums vorliegt.[2] Wir knüpfen zur Veranschaulichung von Raphaels Vorgehen gut an dieses Relief an. Dort sind die Hauptgruppen in der That ähnlich aufmarschirt. Salomon und die Königin in der Mitte der oberen Terrasse, unten seitlich das sabäische Gefolge.

Wie bei Ghiberti ergab sich nun für Raphael als natürliche Folge die Forderung einer Füllung der Seitenteile der Terrasse. Raphael mochte ursprünglich geglaubt haben, die mächtigen Architekturpfeiler mit ihren Statuen und Reliefs würden dafür hinreichen. Wenigstens zeigt sich in diesen Teilen ein auffallend verlegenes Suchen. In die Ecken setzt er Lösungen, die wie Vöge nachgewiesen hat, auf Donatellos Erzrelief aus dem Leben des hl. Antonius im Santo zu Padua zurückgehen.[3] Raphael bewährt dadurch wieder den feinen Blick für das Lebenskräftige in den Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Erst Leonardo hat das Problem solcher Ecklösungen, wo sich das Aussen und Innen, Mitte und Seite in lebendiger Bewegung begegnen, in Fluss gebracht; aber schon Donatello stellte und löste dieselben Probleme; doch kamen sie bei ihm hart und ungeklärt heraus, wie denn überhaupt sein ganzes Schaffen unter dem tragischen Conflict eines in der Energie der Gothik begründeten und direct zum Barock

---

1 Vgl. E. Steinmann, Ghirlandajo S. 72 ff.
2 Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. XIV (1893) S. 52, Alinari 1871.
3 Raffael und Donatello S. 11 u. 19.

führenden Könnens und dem nachhinkenden Zeitgeiste gelitten hat.

Zwischen den äussersten Ecken, den kommenden und gehenden Figuren und der mittleren Halle, ist noch je eine Gruppe eingeschoben, links die des Socrates, rechts, auffallend unzusammenhängend, die beiden in Zuhören und Notiren vertieften Jünglinge und der würdige, in tiefes Sinnen verloren dastehende Greis.[1] Raphael hat hier auf der rechten Seite offenbar geschwankt und schliesslich eine, wie Vöge glaubt, auch wieder teilweise an Donatello anschliessende, jedenfalls aber in ihrer Verbindung notdürftige Lösung gegeben. Donatello scheint ihm überhaupt einzufallen, wenn guter Rat teuer ist. Wir konnten das schon in der Disputa beobachten, und werden es wieder finden im Heliodor.[2] Und hier ist nun der Punkt, wo wir uns überzeugen können, dass ihm eine Vorführung der sieben freien Künste wirklich fernlag. Denn was wäre ihm leichter gewesen als eine Gruppe einzuschieben, zusammengesetzt aus einigen jener typischen Figuren, wie er sie bei Pinturricchio einen Stock tiefer oder sonst in Massen bei Darstellung der sieben freien Künste hätte finden können. Es ist bezeichnend, dass ihm der Einfall gar nicht kam. Und das führt auch darauf wie die Socratesgruppe entstanden ist. Denn in seiner Phantasie entwickelt sich die Gruppe nicht im Anschluss an das Schlagwort „Dialektik“, wie zu erwarten wäre, wenn er hätte die sieben freien Künste darstellen wollen, sondern im Anschluss an den Gestus der Hände des Socrates. Wie er den Geometer rechts vorn aus dem Appartemento Borgia geholt hat, so steht er auch im Socrates wahrscheinlich unter dem Eindruck

---

[1] Letztere Gruppe ist etwas mehr herausgeschoben, weil dazwischen Teile der Treppenfiguren eingreifen.

[2] Ich glaube, dass wir deshalb wohl nicht gleich mit Koopmann, Raphaels Handzeichnungen a. a. O. S. 387 werden annnehmen müssen, es sei garnicht Raphael gewesen, der diesen «Verrat» an seiner eigenen Kunst begangen habe. Ein Schüler habe, mit der Durchführung betraut, ohne Wissen des Lehrers Donatello copirt. Gerade das Benutzen des Guten, was sich bot, ist für Raphael, und die Stellung, die er in der Entwicklung einnimmt, charackteristisch.

eines jener Gemälde, der edlen Figur der Katharina von Alexandrien nämlich, wie sie in dem Fresko des Pinturricchio einen Stock tiefer an den Fingern ihre Beweisgründe vor dem Kaiser Maximian herzählt.[1] Irgend eine gleichgültige Figur konnte er für dieses markante Motiv nicht nehmen; aus dem Kreise der nach causarum cognitio strebenden griechischen Philosophen bot sich ihm ungezwungen der dafür bekannte Socrates dar. Und aus ihm heraus entwickelte sich dann seine ganze Gruppe. So wäre denn m. E. auch hier künstlerische Gestaltungsfreude, nicht die Forderung, die sieben freien Künste darzustellen, massgebend gewesen.

Soweit war Raphael, wie Wickhoff will, ähnliche Wege gegangen wie Ghiberti, in dessen Relief ja auch die Reihen der Zusehenden an den Seiten der Hauptfiguren stehen, für die Vöge ein sehr bezeichnendes Einzelmotiv auch wieder bei Donatello findet. Nun aber weiter. Ghiberti ist bei der architektonischen Gruppierung stehen geblieben. Die nach der Raumtiefe vermittelnden Figuren fehlen bei ihm fast ganz. Seine vier Seitengruppen lagern sich wie architektonische Eckmassen oder Stockwerkflügel um die Mittelgruppe. Raphaels bedeutendste Aufgabe fing erst bei diesem Punkt an: jetzt erst sprühte seine bildende Phantasie recht Funken, jetzt erst handelte es sich ihm darum, die architectonische Composition in eine malerische mit überzeugend natürlich vermittelter Raumvertiefung umzuschaffen. Und so entstanden nun jene herrlichen bisher unerwähnt gebliebenen Gestalten, die, einander ablösend, zwischen den seitlichen Figurenmassen unten und der oberen Terrasse, bezw. der oberen Hauptgruppe vermitteln. Man beobachte, mit wie wenigen Mitteln Raphael die schwierige Aufgabe löst: mit sechs Figuren im Ganzen. Es will mir scheinen, wir können hier einmal klar sehen, wie Raphaels Phantasie arbeitete.[2]

---

[1] Photographirt von Anderson. Der Gestus kommt übrigens schon in der spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz vor. Dort sucht der hl. Dominicus auf diese Art die Gegner zu überzeugen. Phot. v. Alinari 4100 ff.

[2] Ich bemerke, dass diese Beobachtungen niedergeschrieben sind, bevor ich Hildebrandt's Problem der Form kennen lernte. Hildebrandt hätte zur Illustration dessen, was er die «Anregung zur Tiefenvorstellung» nennt, nichts Besseres als diese sechs Gestalten anführen können.

Wie die Socratesgruppe, so springt fertig aus seinem Kopfe die Füllung rechts hervor. Ich könnte suchen, ob auch dafür eine Anregung von aussen mitgewirkt hat, aber das ist ja Nebensache. Thatsache ist, dass nie wieder etwas von so unnachahmlicher Grazie entstanden ist, wie die beiden Männer, die sich auf der Treppe begegnen, nie wieder etwas von so überzeugender Ungezwungenheit, wie dieser Diogenes. Ihm gegenüber ist noch niemand auf den Gedanken gekommen, dass er eine Gruppe des triviums oder quadriviums verkörpern soll; er ist eben so populär wie Socrates und kam Raphael gerade gelegen oder mochte ihm von vornherein, was wahrscheinlicher ist, für diese Rolle (als Cyniker zu Füssen der Heroen) auch in der äusseren Erscheinung festgestanden haben. Für die beiden treppauf, treppab steigenden Jünglinge, die ein ganzes System der Ablösung und Verbindung in sich verkörpern, belegen Zeichnungen, wie Raphael erst nach langem Mühen diese vollendete Form fand.

Während die Lösung dieser rechten Seite von einem wunderbar energisch- zielbewussten und doch zugleich ästhetisch abgeklärten Rythmus erfüllt ist, ähnlich der Socratesgruppe oben gegenüber, leidet die Füllung der linken Seite an ähnlichen, sagen wir, Schwerfälligkeiten, wie die Gruppe am Wandpilaster rechts oben. Zunächst belegt der Mailänder Carton, dass die aufdringliche Figur in der Mitte des Vordergrundes ursprünglich nicht in der Absicht Raphaels lag. Und das versteht sich: denn einmal wollte der Künstler ja wie in der Disputa den Raum vorn frei haben, um in dem Beschauer dann durch die seitliche Composition recht eindringlich die Vorstellung seiner Existenz wachzurufen; und zum andern dachte er jedenfalls, dass die beiden zwischen der Mitte bezw. der Socratesgruppe und der linken Vordercoulisse, die in der Musiktafel endet, vermittelnden Figuren schon infolge ihrer durch die perspectivische Nähe bedingten Grösse den drei Figuren rechts auf der Treppe das Gleichgewicht halten würden. Er bringt daher zunächst wie in der Disputa den nach der Mitte schreitenden und zurückblickenden Jüngling an, der hier ganz der Formen eines Leonardo-Sodoma entkleidet und durchaus raphaelisch umgebildet ist. Damit im Zusammenhange

bleibt ihm die vom Rücken gesehene Gewandfigur der Disputa im Geiste haften: die Aktfigur, welche da so klobig vorn steht, den linken Fuss auf einen Würfel setzt und, mit den Händen ein Buch demonstrirend, zur Seitencoulisse herabblickt, so also die nach der Mitte gerichtete Bewegung des Jünglings aufnimmt und auf die Ecke überträgt, ist ein Gegenstück jener Gewandfigur, die so sehr sie in der Disputa am Platze war, hier ähnlich lückenbüssend wirkt, wie der Greis am Pfeiler rechts oben. Es ist ein unverdauter Modellakt, der, offenbar zu sehr durch compositionelle Rücksichten von aussen herein getragen, zu wenig von innen heraus durchgebildet ist.

Und nun die letzte Figur, der am Boden sitzende Mann vorn in der Mitte. Ich weiss nicht, ob der Leser beim Weglassen dieser Gestalt d. i. beim Betrachten des Mailänder Cartons, wo sie noch fehlt, wie ich empfindet, dass der Diogenes notwendig ein rythmisches Gegengewicht fordert, um somehr als Raphael in der zuletzt besprochenen Gestalt zu stark in den freien Raum des Vordergrundes eingegriffen hatte, als dass nicht notwendig ein keilförmiger Abschluss, wie bei den Eckcoulissen erfolgen musste. So wurde aus der Not die Tugend. Was da jetzt in den sechs Figuren so genial abgewogen als Mittelfüllung und Ueberleitung zwischen den architektonischen Hauptgruppen vermittelt, hat sich während der Arbeit mit unbewusster Notwendigkeit von selbst entwickelt. Wir sehen jetzt wie das schon in der Disputa beobachtete Abwägen bei Verschiebung der Figuren, die den Rahmen der seitlichen Massen bilden, hier zu einem mächtigen, künstlerisch Alles beherrschenden Accord angewachsen ist. Der unsichtbare Wagebalken, der da mitten in der Schule von Athen balancirt, und an dessen einem Ende Diogenes und die treppauf und ab steigenden Jünglinge, an dessen anderm Ende die drei vorgeschobenen Gestalten links hängen, er drängt sich Raphael, dem Sprossen einer symmetrisch componirenden Frührenaissance unwillkürlich als das sprechende Zeichen einer neuen Zeit, der des Barock, auf, in welcher die Symmetrie des Aufbaus einem nur latent vorhandenen Gleichgewichte der Massen weicht. Raphael ist in der Schule von Athen auf dem Gipfel der Raumcomposition

angelangt. Er hat seinen ersten Lehrer darin, Leonardo, weit hinter sich gelassen. Es scheint mir unmöglich, dass ihm das ohne fremde Beihülfe in so kurzer Zeit gelungen sein kann. Ich verstehe diesen Abschnitt seiner Entwicklung nur, wenn ich mir Bramante als Berater an seine Seite denke.

Gehen wir weiter zur Kritik des Heliodorbildes. Der Abstand, der zwischen der ersten und zweiten Stanze besteht,[1] ist ein ähnlich grosser, wie der zwischen dem umbro-florentinischen Madonnenmaler und dem Schöpfer von Disputa und Schule von Athen. Dieses Sprunghafte in der Entwicklung Raphaels, das ihn so organisch sich entwickelnden Naturkräften wie Leonardo und Michelangelo gegenüber kennzeichnet, erklärt sich eben daraus, dass er die bahnbrechenden Ideen der beiden andern, vorläufig des Leonardo, zuerst rein naiv als einen vereinzelten Fall aufnimmt und anwendet, bis ihm plötzlich und überraschend die volle Erkenntnis des Gesetzes und seiner Tragweite kommt. In Florenz tastet er noch an der Kunst eines Leonardo und Michelangelo herum, in Rom erst erkennt er ihre Grösse und das allgemeine Gesetz. In der Stanza della Segnatura steht er ganz unter Bramantes Einfluss und unter dem Eindrucke von Leonardos Normen für die Bildung des künstlichen Raumes, tastend greift er auch schon nach dem Lichte, aber erst in der zweiten Stanze ist ihm die Grösse dieses Problems aufgegangen und sofort führt er es auch bis zum Aeussersten, der Fakel- und Mondscheinscene in der Befreiung Petri (Kl. B. 590) durch. Den Höhepunkt dieser Entwicklungsphase, wo sich das Neue in ihm zu strotzender Kraft des Könnens verdichtet, stellt die Vertreibung des Heliodor dar (Kl. 592/3). Es ist gewiss die kühnste Schöpfung Raphaels, wo er, ganz ausser sich, zum ersten Mal etwas leistet, was seiner ursprünglichen Anlage gerade entgegengesetzt ist, und worin der edelste, königliche Sprössling der Renaissance zum Wortführer des Barock wird.

Gehört zum Wesen der Renaissance statisches Gleichgewicht

---

[1] Vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock. S. 16.

des Aufbaues, Beschränkung auf die vollendete Durchbildung der ruhigen Form, erzählende oder repräsentirende Art des Gegenstandes, das Ganze dargestellt als eine Schnittfläche im natürlichen Raum und natürlichen Lichte, so erweist sich Raphael im Heliodorbilde durch und durch als das Gegenteil, er hat alle individuellen Mittel der Malerei entdeckt und ist weit entfernt von aller Form und Flächenmalerei der Renaissance. Seine Gruppen schwanken in labilem Gleichgewichte, die Form ist nicht mehr um ihrer selbst willen, sondern als Ausdruck einer lebendigen Bewegung angewendet, der Inhalt ist ein dramatischer geworden und, was das Wesentlichste ist, zum künstlichen Raume der ersten Stanze ist nun, wie gesagt, auch das künstliche Licht getreten.

Der Umschwung im Formengefühl des Künstlers tritt am deutlichsten in der Architektur hervor. Die weite, luftige Halle der Schule von Athen ist durch einen gedrückten, dunklen Apsidenbau ersetzt, an Stelle der hochaufragenden Tonnengewölbe, welche die himmelan strebende Mittellösung nur ahnen lassen, ist eine Folge schwer lastender Kuppeln getreten, die nur spärlich Licht zulassen, das dann in den Seitenräumen ganz fehlt. Die Flächenarchitektur, mit ihren glatten Pilastern und belebenden Statuen und Reliefs, hat einer massiven Pfeiler- und Säulenarchitektur Platz gemacht, die auf jeden plastischen Schmuck verzichtet. Und wie die Tonne der Kuppel, der Pilaster der Säule gewichen ist, so ist auch an Stelle der perspectivisch zusammenlaufenden Pavimentlinien ein breit hingelagertes Muster von achteckigen Platten getreten. Alles das sind Neuerungen, die im Gefolge der Absicht auf ein wirkungsvolles Durchbilden des künstlichen Lichtes auftreten. Aehnlich wenden Correggio und Rembrandt in ihren Jugendwerken die Säule gern an, um deren Rundung aus dem Lichte herauszumodelliren und auch sie schliessen den Raum ab, um ein Helldunkel herstellen und das Licht ganz nach Gutdünken handhaben zu können. Man vergleiche Correggios Nacht oder die gleichzeitige Madonna in der Tribuna und daneben Rembrandts Paulus im Gefängnis oder die Darstellung im Tempel.

Nicht minder bezeichnend für die Hand in Hand gehende allgemeine Aenderung des Stilgefühls bei Raphael ist die Compo-

sition. Die Gemälde der ersten Stanze sind noch vorwiegend statisch-architektonisch aufgebaut. Eine Auflösung des rein symmetrischen Aufbaues trat wie zufällig in dem Wechsel der mittleren Idealgestalten der Disputa hervor, in der Schule von Athen erkannten wir, wie klar sich da mitten in dem herkömmlichen Gruppenbau eine Art Wage heraushebt, die entgegen aller stabilen Symmetrie nur auf einem labilen Gleichgewichte, der Massen beruht. Die Composition des Heliodor könnte fünfzig oder hundert Jahre später entstanden sein, sie würde bei einem Tintoretto oder Paolo Veronese nicht überraschen. Hier bei Raphael aber bedeutet sie einen Bruch mit Allem, was dem Künstler überliefert, ererbt, anerzogen war, kurz einen vollständigen Bruch mit dem Jahrhundert, dem Raphael bis dahin angehört hatte. Wenn wir in der Schule von Athen das weglassen, was sich in der Composition mit Ghibertis Relief der Begegnung Salomons und der Königin von Saba, deckt, also das, was gute Renaissancetradition ist, und nur das behalten, was Raphael aus seinem neuen Stilgefühle heraus zur Gewinnung einer überzeugenden Raumtiefe nachgefüllt hat, d. i. die sechs Gestalten, welche die Wage bilden, dann haben wir den Keim, aus dem heraus der Heliodor erwuchs. Mit der Renaissance hat dieses Bild also überhaupt nichts mehr zu thun. Die Gruppen sind vollständig malerisch aufgelöst und das mit ganz anderer Energie als es früher Filippino Lippi in seinen Strozzi Fresken ebenfalls im Anschluss an Leonardo's Lehren versucht hatte. Das Abendmahl in Mailand ist dafür der sprechendste, auf uns gekommene Beleg. Es ist oft genug betont worden, und ich habe das selbst kürzlich in neuem Lichte zu zeigen gesucht,[1] wie in der Composition der Gruppen und der einzelnen Apostel ein Auswogen und Zurückbranden des einen, dem ganzen zu Grunde liegenden Momentes der Handlung gegeben ist, im Abendmahl allerdings noch in architektonisch geschlossenen Gruppen.

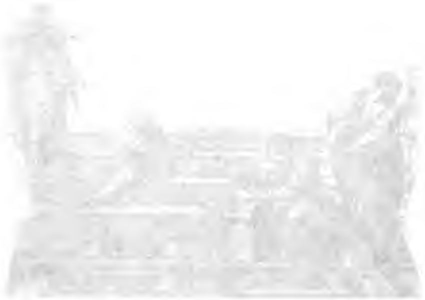
Mit einer Kühnheit, die ihresgleichen sucht, verlegt Raphael

[1] Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung. Goethe Jahrbuch 1896.



SECHSFIGURENWAGE,

d. h. die sechs Mittelfiguren, welche in Raphaels Schule von Athen die »Anregung zur Tiefevorstellung« geben. Ausschnitt aus dem Kupferstiche von Volpato. Zu S. 59 ff.



den Kernpunkt der Handlung auf die eine Seite. Wenn ich nach den Wurzeln dieses Vorgehens suche — und bei Raphael ist das immer am Platze — so will mir scheinen, dass wir für solche Motive nur eine Quelle nennen können, die Anghiarischlacht Leonardos. Raphael selbst hat ja die Gruppe des Kampfes um die Fahne in einer Zeichnung der Albertina copirt, der Eindruck der ungeheuren Wucht, die Leonardo dem Anprall von Menschen und Tieren zu geben wusste, muss Raphael ganz betäubt haben. Dieser mächtige Eindruck mag sich in der Heliodorgruppe zu neuer Form verdichtet haben. Bezeichnend ist, wie schon in der Einleitung gesagt wurde, dass Raphael dieser, wahrscheinlich fertig aus seinem Kopf springenden Gruppe das ganze übrige Bild opfert; denn mit dem Heliodor war ein Gewicht in die rechte Wagschale geworfen, für das sich links schwer ein Gegengewicht beschaffen liess. Der Hohepriester am Altar bleibt von dem Wunder unberührt, das Zünglein der Wage, das er darstellt, steht somit in vollkommener Ruhe aufrecht. Ist es dem Künstler nun wirklich ebenso glücklich, wie er drüben Kraft, Ansturm und Rückprall in dem himmlischen Reiter mit seinen Begleitern und im Heliodor gegeben hat, gelungen, hüben in ebenso spontaner und überzeugender Weise ein Gegengewicht zu liefern? Der Legende entsprechend konnten dazu nur die Tempelbesucher und der Tumult, der in Folge des Raubes unter ihnen ausbrach, verwendet werden. Es liesse sich erwarten, dass Raphael in glücklicher Stunde eine entsprechende Lösung gefunden hätte. Aber auch hier wieder, wie zweimal in der Schule von Athen, lässt ihn Phantasie und Kraft im Stich. Es scheint überhaupt, dass, wo ihm die Lösung nicht sofort treffend aus der Empfindung springt, er durch Speculation und Versuche nicht nachkommt; man erinnere sich der Grablegung und halte daneben die aus dem reinsten „Schauen“ geschaffene Sixtina. Hier auf der linken Seite des Heliodor also lässt er — wie Vöge will, bezeichnenderweise wieder mit teilweiser Anlehnung an Donatello — Männer und Frauen in bewegten Gruppen erscheinen: die beiden, die oben um die Säule klettern, halten den rutenschwingenden Trabanten ein rythmisches Gleichgewicht; aber für den Reiter

4

und den Heliodor fehlte es an einem durchschlagend entsprechenden Motive. Schliesslich fand sich der viel bewunderte Ausweg, der bewegten Gruppe voll äusserster Leidenschaft die geschlossene Masse und vornehme Ruhe eines Ceremonialbildes in der Papstgruppe gegenüberzustellen; aber das heisst die Lösung doch um schwereres Gut, das der sachlichen Wahrheit und inneren Möglichkeit erkaufen!

Wie in der Disputa und ursprünglich auch in der Schule von Athen ist der Raum vorn in der Mitte freigelassen. Auf der rechten Seite ist die Aufgabe, eine mit dem Blick greifbare Raumvertiefung zu schaffen durch Diagonalstellung der ganzen Gruppe und das Hintereinander der Figuren von vornherein glücklich gelöst. Links ist auch in dieser Richtung gesucht; und die malerische Frauengestalt, welche wie der aufrecht stehende Mann an ähnlicher Stelle in der Disputa erscheint, dient gewiss nur der Absicht, alle übrigen Gestalten zurückspringen zu lassen, sie ist der Massstab der Schätzung für unser Auge. Sehr glücklich eingeführt sind dann von diesem Gesichtspunkt aus die beiden Männer, welche am Postamente der Säule lehnen; freilich frägt man sich, woher sie im gegebenen Falle die Ruhe nehmen.

Was nun die Figurencomposition nicht löst, das vollendet in meisterhafter Weise die Einführung des künstlichen Lichtes. Der Vordergrund bleibt im Helldunkel, die Hauptgruppe rechts und die Nebengruppen links werden dadurch zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefasst. Zwischen ihnen öffnet sich der Raum nach dem Hintergrunde, wo die dunklen Tiefen der Apsiden und die Folge der Mittelkuppeln den Blick weiterziehen, während die hell beleuchteten Pfeiler im Mittelgrunde dem Auge einen festen Stützpunkt nach allen Seiten hin bieten.

Mit dem Heliodor schliesst Raphael vorläufig seine Siegeslaufbahn in der Eroberung von Raum und Licht ab. Seine Verhältnisse ändern sich wesentlich, es treten neue mächtige Eindrücke an ihn heran, die ihn in andere Richtung drängen. Erst in seinem letzten Werke, der Transfiguration, nimmt er die Fahne wieder auf, ersteigt den letzten Gipfel und — stirbt.

Ich kann die Betrachtung dieser zweiten, im wahren Sinne malerischen Periode in Raphaels Entwicklung nicht schliessen, ohne einen Augenblick vor zwei Gemälden des Pitti Palastes stehen zu bleiben, in denen sich Raphael zur Erzielung der beabsichtigten Wirkungen nordischer Hülfsmittel bediente. Das Portrait Leo X. mit den beiden Cardinälen (Kn. zu S. 94, Kl. B. 548) ist in einem grossen Stile gehalten. Der diagonale Aufbau der Composition vom Tisch zum Papst und zum Cardinal rechts, den die Gestalt im Halbdunkel links nur wenig ins Symmetrische abschwächt, ist wie Licht und Farben sehr der Madonna mit dem Fisch verwandt. Und doch ist die Wirkung der letzteren entschieden monumentaler. Es kommt das wohl daher, weil Raphael sich einiger realistischer Einzelheiten bedient hat, die das räumliche Hintereinander des Dargestellten greifbarer machen sollen. Der mit Malereien reich ausgestattete Codex und die über und über verzierte Glocke dienen dazu, die Tischfläche in ihrer Ausdehnung nach der Raumtiefe zu beleben und die polirte Kugel auf der Stuhllehne zwischen dem Papst und dem Cardinal de' Rossi, ist gewählt, um als Lichtfänger in dem herrschenden Helldunkel ein Massstab für das Hintereinander der Figuren zu werden. Es ist bekannt, dass Vasari gerade bei Aufzählung dieser Nebendinge enthusiastisch verweilt. Von der Grösse der Gestalten selbst, merkt er nichts, prüft aber die Fasern des Sammets, den Damast, die Haare des Pelzfutters, Gold und Seide, die der Wirklichkeit gleich seien. Mir will nun scheinen, dass diese Einseitigkeit im Lobe Vasaris sich daraus erklärt, dass die Darstellung solcher Dinge mit so subtiler Feinheit in italienischen Bildern ungewohnt ist. Von Giorgione wird Aehnliches berichtet. Wie bei dem Venetianer, so mag auch bei Raphael dieser Zug auf die Berührung mit nordischer Kunst zurückgehen. Die Kugel, in der sich der Vorderraum spiegelt, und die minutiöse Darstellung des malerischen Beiwerkes waren seit den van Eycks in den Niederlanden zu Hause, Raphael mochte direkt durch solche Bilder oder durch Vermittlung eines Hausgenossen angeregt worden sein, des Flamänders Giovanni, den Vasari im Leben des Giovanni da Udine erwähnt und den man neuerdings mit einem Giovanni Ruysch identi-

ficirt hat,[1] der 1508/9 im Vatikan thätig war. Im Uebrigen würde der Fall nicht vereinzelt in der Renaissancekunst Italiens dastehen.[2]

In einem zweiten Bilde der Pitti-Gallerie macht sich nach meiner Ueberzeugung auffallend die Verwendung eines Mittels geltend, durch das Dürer seine grössten Raumwirkungen erzielt hat. Ich hebe nur die in dieser Richtung bedeutendsten Schöpfungen Dürers hervor, den kleinen Christus am Kreuze von 1506 in Dresden, das Allerheiligenbild von 1511 in Wien, vor Allem aber seine schon 1498 entstandene Apokalypse u. zw. die Blätter Bartsch 63, 67, 68 und 72. In allen diesen Schöpfungen wird die Bildfläche fast vollständig ausgefüllt durch eine himmlische Erscheinung, in der Kreuzigung wirkt ja gerade dieses Herausheben über alles Irdische so mächtig. Das Auge verweilt auf diesen Visionen und entdeckt erst nachträglich, dass der Künstler uns auch einen Boden gegeben hat, von dem aus wir ihre Grösse ermessen können. Ganz unten am Fusse des Bildes ist in einem schmalen Streifen — die Apokalypse ist darin noch freigebiger, und weniger ausgeprägt — die Erde vorgeführt: ein scharf umrissener hoher Baum im Vordergrunde, eine Wasserfläche dahinter, auf einer oder zu beiden Seiten ansteigende Hügel mit Baum und Busch, darüber gelagert eine Wolke, die sich tief auf die Landschaft herabsenkt. Es ist als liesse die himmlische Grösse der Erde kaum Luft zum Athmen. Dürer wird wohl bei Schaffung der Apokalypse zu dieser visionären Art der Raum- und Landschaftsdarstellung gekommen sein. Man nehme nun Raphaels Vision des Ezechiel (Kn. 87) vor: ich denke es wird sich Niemand des Gedankens entschlagen können, dass die, wie Crowe und Cavalcaselle sich ausdrücken, geheimnisvolle unwiderstehliche

[1] Dollmayr im Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen des allh. Kaiserhauses XVI, S. 286.

[2] Vgl. Ulmann, Sandro Botticelli S. 71 Anm. Das Motiv der Glocke, welche reich verziert im Vordergrund auf der Tischplatte steht, findet sich auch noch auf dem Portrait des Cardinals Clesius in der Gallerie Corsini, welches nach 1530 vom Meister des Todes der Maria gemalt wurde. Vgl. Zeitschrift für bild. Kunst N. F. V. S. 192.

Kraft, die in dem Gemälde entfesselt scheint, zum guten Theil auf unseren Dürer zurückgeht. Die hohe Eiche in einer von Meereswogen gepeitschten Wildnis, der Hügel links mit Baum und Busch besetzt, die schwer lastende Wolke über dem Allen, das kosmisch Uebermächtige der auf dieser Folie erwachsenden Vision, das Alles ist aus Dürer'schem Geiste geboren und wird noch grossartig verstärkt durch die mit den Mitteln der Antike und Michelangelos ins Uebermenschliche gesteigerte Erscheinung Jehovahs. So ist ein Bild entstanden, dass bei aller skizzenhaften Kleinheit als packender Ausdruck eines Unendlichen wirkt. — Ueber die Beziehungen Raphaels zu Dürer, die durch Vasari und Dolce, die Handzeichnung der Albertina von 1515 und den Spasimo documentarisch belegt sind, brauche ich hier wohl kein Wort zu verlieren.[1] Raphael dürfte eher eine dem Christus am Kreuz oder dem Allerheiligenbilde verwandte Schöpfung gekannt haben, als dass er von der Apokalypse aus zu diesem entwickelten Motiv Dürers durchgedrungen sein könnte. Immerhin ist zu beachten, dass schon die Madonna di Foligno in der Combination der Landschaft mit der darauf lastenden Wolke deutsche bezw. Dürer'sche Anklänge zeigt. Sie mögen dort noch zufällig sein; in der Vision Ezechiels sind sie unläugbar.

[1] Vgl. Thaussing, Dürer 2 A. II. S. 90 ff, Springer, Raffael und Michelangelo 2. Aufl. II, S. 75, Dehio in der Zeitschrift für bildende Kunst XVI, S. 253 ff.

III. RAPHAEL, DIE ANTIKE UND MICHELANGELO.

Als Bramante 1514 starb, wurde sein Schützling, Raphael, nachdem er einen Plan und ein Modell für S. Peter vorgelegt hatte, noch in demselben Jahre zum Dombaumeister ernannt. Zur selben Zeit studierte er Vitruv und die antiken Denkmäler, ein Jahr später wurde er zum Conservator der Altertümer von Rom und Umgebung gemacht. Man sollte meinen, dass ihn diese neuen Aemter vollauf in Anspruch genommen hätten; statt dessen entfaltet er jetzt erst recht eine Thätigkeit als Maler im grossen Stil. Vom Papst übernimmt er die Aufträge für die dritte Stanze und die Folge der Teppiche zum Schmucke der Sixtinischen Kapelle, für Agostino Chigi schafft er bedeutende Fresken und alle Welt bekommt Tafelgemälde geliefert u. A. die Sixtina. Das ist klar, Raphael hat unter diesen Umständen entweder auf allen diesen Gebieten nichts Rechtes geleistet, oder er muss eines von ihnen zum Nachteile der übrigen besonders bevorzugt haben.

Es zeigt sich nun ziemlich deutlich, dass, während Raphael bis zum Jahre 1508 vorwiegend dem architektonisch geordneten Gruppenbau nachdachte, dann die erste Hälfte seines römischen Aufenthaltes ganz aufging in der malerischen Ausbildung von Raum und Licht, die letzten sechs Jahre seines kurzen Lebens vorwiegend unter dem Eindrucke der plastischen Formenwelt standen, wie sie ihm die Antike und nicht zuletzt auch Michelangelo er-

schlossen hatten. Zu beiden waren seine Beziehungen alte. Michelangelo hatte ihm schon in Florenz vorangeleuchtet; ebenso die Antike, wie das oben erwähnte praxitelische Motiv des Christusknaben in der Stieglitzmadonna und der belle jardinière neuerdings belegen. In Rom gesellte sich Raphael bald zu den Bewunderern der Antike, die Schule von Athen giebt dafür Belege genug. Auch hat Hermann Grimm hingewiesen auf das, einem der Rossebändiger vom Quirinal verwandte Motiv des Henkers im Urteil Salomonis an der Decke der ersten Stanze.[1] Ich gestehe, dass ich bei dieser Figur immer eher an eine Rückenansicht des Appoll vom Belvedere dachte, der ja am Ende des 15. Jrh. bei Porto d'Anzio gefunden worden war, und den ein Stich des Marcanton in Vorderansicht zeigt.[2] Das Alles aber sind nur vereinzelte Anzeichen gegenüber der Wendung, die Raphaels Verhältnis zu Antike und Michelangelo um 1514 etwa nimmt.

Wir können als Ausgangspunkt für die Betrachtung dieses letzten Umschwunges in Raphaels Stilentwicklung gut die beiden für Agostino Chigi um 1514 geschaffenen Fresken in der Pace und im Peruzzi-Saale der Farnesina verwenden.

Die Sibyllen (Kn. 80) sind noch in der Periode des malerischen Stiles geschaffen; denn so viel wird wohl trotz der Restaurationen an ihnen noch wahr sein, dass Raphael sie aus einem Helldunkel hervortreten liess, nach Möglichkeit in Bewegung setzte und auf eine rythmische Composition des Ganzen Gewicht legte. Durch die Art, wie diese vier Frauengestalten mit den vier Engeln und den drei Putti verbunden sind, fühlt man sich unwillkürlich an Correggio's Apostel in der Domkuppel zu Parma erinnert, wo hinter den Männern ähnliche Knaben auf einer Ballustrade gegeben sind. Es liegt eine im Wesen des entwickelten malerischen Stiles gelegene Parallelschöpfung vor. Gleichzeitig aber sind die Körper der Sibyllen auffallend in der plastischen Durchbildung ihrer For-

---

[1] Jahrbuch d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen III (1882) S. 268.
[2] Abgebildet in der Zeitschrift für bildende Kunst Neue Folge VIII (1898) S. 295.

men und der mächtigen Ausgestaltung einzelner Faltenmotive in der Art des Michelangelo gesteigert, auf den ja auch die Umbildung des Typus der Sibylle von der Seherin des Mittelalters, wie sie noch Giovanni Pisano an der Kanzel von S. Andrea in Pistoja kannte, zur gelehrt forschenden Frau hinweist.

Durchschlagend aber wird die ausschliesslich auf eine plastische Durchbildung der Form gehende Richtung bei Raphael erst, als er sich ganz der Antike in die Arme wirft. Seine Galathea in der Farnesina (Kn. 78) ist dafür bezeichnend; sie ist die Schöpfung eines für seine Monumente begeisterten Archäologen. Was dem Künstler in seiner Jugend Perugino und Pinturricchio, dann Leonardo, Bramante u. A. waren, das gilt ihm jetzt die antike Plastik. Er lebt sich so selbstlos in sie ein, dass seine Galathea als eine meisterhafte Zusammenstellung von Motiven der Nereidensarkophage bezeichnet werden kann. Der Seekentaur links vorn, der mit der schleierumwehten Frau kost, das andere Paar rückwärts rechts, wo die Nereide breit auf dem Rücken des Kentauren gelagert ist, dann der Triton mit Fischschwänzen und gegenüber der zweite auf einem Pferde, beide in Hörner stossend, der von einem Putto geleitete Delphin vorn und die Putti über der ganzen Gruppe, das Alles lässt sich Zug für Zug in den antiken Sarkophagreliefs nachweisen. Ich will hier den Vergleich nicht im Einzelnen durchführen, man wird in Robert's Corpus der Sarkophagreliefs das gesammte Material vereinigt finden. Selbst die einzelne Frauengestalt als Mittelpunkt der seitlichen Gruppen fehlt dort nicht, wie zwei Sarkophage des Louvre und einer im Lateran belegen.[1] Und eigentlich nur in dieser einen Gestalt hat Raphael sich durch den Gegenstand notwendig gemachte Freiheiten erlaubt, im Uebrigen finden wir dasselbe Verhältnis wie zu seinen früheren Lehrern: ihre Formen und Motive kommen fast unverändert, jedoch verklärt durch ein inniges Versenken in die inneren Vorgänge des Dargestellten wieder zum Vorschein. Raphael hat sogar im Eifer

[1] Clarac pl. 224, 82 und 83; Gerhardt, Antike Bilderwerke I, 5, C oben.

übersehen, die Eigentümlichkeiten seiner Vorbilder mit den Hilfsmitteln, die ihm die Malerei bot, zu verwischen: wie da der Putto unten auf dem Wasser liegt, die Delphine sich über dasselbe erheben und der Kentaur dahinter mit den Füssen wie auf festem Boden aufsteht, das hat sich wohl im Marmor nicht leicht anders geben lassen; der Maler aber hätte, auf sich selbst gestellt, gewiss nicht versäumt, alle diese Figuren in's Wasser zu tauchen und wie Böcklin die Reize der Berührung der festen Form mit dem bewegten Elemente zu entwickeln.

Nicht minder bezeichnend für Raphaels Stilwandlung ist, dass alle malerischen Ausdrucksmittel, die er sich doch in so schwerem Ringen erworben hatte, fehlen. Der Künstler ist wieder mehr zum architektonischen Gruppenbau zurückgekehrt. Wir haben ein mittleres Dreieck, gebildet von Galathea auf ihrem Wagen, die Zügel bezeichnen rechts die aufsteigende Linie, links ist sie ausgeprägt in den Körpern des Tritons und der Nereide. Dazu zwei seitliche Coulissen, und oben in den Putti eine Wiederholung des Umrisses der Hauptgruppe. Die Symmetrie ist, ähnlich wie in dem frühesten datierten Werke Correggios, der etwa gleichzeitig entstandenen Madonna mit dem hl. Franziskus in Dresden, nur dadurch gemildert, dass die seitlichen Paare einmal vor, einmal hinter dem tutenden Triton erscheinen und dadurch, dass die Bewegungsrichtung der Hauptfigur, der Muschel und der Delphine unvermerkt diagonal durchschlägt. Diese fein abgewogene Composition geht gewiss auf keinen Schüler zurück. Allein durch diese Verschiebung ist dann auch das räumlich überzeugende Hintereinander der Figuren erzielt, während alle Beleuchtungsprobleme vollkommen beiseite gelassen wurden.

Eigenartig ist das Bewegungsmotiv der Hauptfigur, das Aufstützen des linken Fusses und Einwärtsbiegen des Kniees zusammen mit dem auffallend starken Uebergreifen der Hände nach rechts hin, wobei der rechte Arm im Bilde höher, der linke mehr gesenkt erscheint. Ich kann nicht unterlassen auf die Analogie mit Leonardo's Leda hinzuweisen, wo alle diese Motive nebeneinander vorkommen und sehr am Platze sind. Raphael kannte diese Leda, er hat sie in einer Zeichnung in Windsor copiert u. zw. in der

Redaction, wo der Knabe links sich ähnlich emporrichtet, wie der Triton links vorn in der Galathea.[1]

Gehen wir in derselben Farnesina ein paar Schritte weiter oder zurück nach der Gartenloggia, so zeigt sich in dem Cyclus von Amor und Psyche (Kn. 98 ff.) dasselbe Componieren auf die plastische Form, wie in der Galathea. Es ist nicht erst von mir erkannt worden, dass Raphael in diesen Fresken vollständig von den eigentlichen Aufgaben der Malerei, der Darstellung von Raum und Licht absieht; sie sind das Hohelied auf jene rein plastische Anschauungsweise, wie sie Michelangelo in Mittelitalien gegen Leonardo, Correggio und die Venetianer für ein halbes Jahrhundert zur Geltung gebracht hat. Raphael trifft in diesem Cyclus, wie in der Galathea unsere Vorstellung von altgriechischer Malerei, soweit sie ausschliesslich in der anschauenden Kenntnis der Skulpturen wurzelt, so überzeugend, wie etwa Botticelli in den Landschaften seines Frühlings oder der Geburt der Venus jenes Italien, das sich unsere Phantasie nach Goethes „Kennst du das Land" ausmalt. Raphael hat sich in Form und Geist der Antike so eingelebt, wie Michelangelo in seiner Jugend, als er die Kentaurenschlacht und die Madonna an der Treppe schuf. Die Formen scheinen einfach natürlich, sind es aber in demselben Sinne, wie die der Antike: „ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur". Winckelmann,[2] der mit diesen Worten das Wesen der Antike traf, hat auch schon auf die bezeichnenden Worte Raphaels über die Galathea in dem Brief an Castiglione hingewiesen: „da die Schönheiten unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung". Ich citire diese Stelle hier in Winckelmanns Sinn, obwohl ich weiss, wie sehr sie sich dazu eignet, von jeder Zeit, (wie etwa von den Romantikern,) in ihrem Sinne gedeutet und benutzt zu werden.

In der Composition erweist sich Raphael als unnachahmlicher

---

[1] Ueber Leonardo's Leda vgl. Müller-Walde im Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen XVIII (1897) S. 136 ff.

[2] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke § 32.

Meister: obwohl sich die Gestalten anscheinend im freiesten Linienflusse der Glieder bewegen, ist doch jede störende Divergenz mit den qualvoll hemmenden Zwickelumrahmungen vermieden. Was da dargestellt ist, erscheint als notwendig so und hält sich fern von allem malerischen Zufallspiel, wie es Correggio in dem Laubendach des Klosters von S. Paolo in Parma gegeben hat. In dem Gegenüber dieser beiden etwa gleichzeitig entstandenen Cyclen stehen zwei Welten vor uns: die Welt der reinen Form in Raphael, diejenige alles dessen, was die Form umgiebt, in Correggio.

In den grossen Abschlussfresken der Farnesina, dem Göttergericht und der Hochzeitsfeier an der Decke, erscheint in einem idealen Raume, dessen Existenz wir in unserer Phantasie an die Wolkenbank knüpfen, die dem Ganzen als gefälliger Untergrund, wie schon in den Zwickeln, untergeschoben ist, ein Statuenwald, dessen Anordnung in einem Halbrund mit malerischen Eckfiguren in der Mitte des Vordergrundes (Flussgott, Hebe) besteht, woran dann durch die Bewegung einer Nebenfigur vermittelt (Janus, Hephaistos) Seitengruppen (Psyche und Merkur, Apoll, Venus und die Musen) anschliessen. Diese Composition vermag nicht ganz über die leichthin durchgeführte Aneinanderreihung der Figuren hinwegzutäuschen. Es ist ein breites Erzählen, ein episches Behagen, das dem Lyrischen, dann Dramatischen der vorhergehenden Entwicklungsstufen Raphaels auffallend entgegensteht. Dabei sind die Gestalten, wie in der Galathea, in ein breites, gleichmässiges Licht getaucht und heben sich in plastischem Umriss von einander ab.

Man könnte meinen, dass Raphael diese Art nur anwendet, wo sie ihm, wie bei antiken Stoffen, am Platz erscheint, dass wir es also mit einer dem Künstler wohlbewussten Specialbehandlung zu thun haben. Dem aber ist nicht so. Noch vor dem Amor und Psyche Cyclus entstanden die Fresken der dritten Stanze; hier nun handelte es sich um die Vorführung mittelalterlicher Legenden, die sich jedenfalls viel besser für ein mystisches Halbdunkel geeignet hätten, als für die klare Behandlung im plastischen Stil. Nun ist aber Thatsache, dass sich kein besseres Beispiel für die

Charakteristik des plastischen Stiles und für die Erkenntnis der Gründe, aus denen heraus er sich bei Raphael gebildet hat, wünschen lässt, als dasjenige Fresko, welches noch am meisten von diesen, immer mehr der Ausführung durch die Schüler überlassenen Gemälden, die geniale Art Raphaels zeigt, dem Brand des Borgo (Kn. 74 Kl. B. 574), welcher dem ganzen Raume den Namen gegeben hat.

Das, was uns hier entgegentritt, ist auch „malerisch"; aber es verdient diese Bezeichnung nicht im Sinne einer gesetzmässigen Ordnung in Anwendung aller Hilfsmittel, die der Malerei gegenüber der Baukunst und Bildhauerei zur Verfügung stehen, also im Sinne der zweiten Periode von Raphaels Stilentwicklung. Der Borgobrand wirkt malerisch durch seine Unordnung. Das was hier dargestellt ist, floss nicht aus der gewissenhaften Durchdringung der gestellten Aufgabe, sondern ist vom Künstler launisch aneinander gefügt. Er geht nicht aus vom Wunder, das den Höhepunkt des Geschehnisses bilden musste, sondern von dem Ideenkreise, der ihn damals ganz beherrschte: seinen Studien nach der Antike, die er, an die Architektur anknüpfend, nach allen Richtungen, besonders auch auf Litteratur und Plastik ausgedehnt hatte. Nur so ist es zu erklären, wie bei Darstellung der päpstlichen Legende ein wie es scheint, ursprünglich, als Brand von Troja gedachtes Bild verwendet werden konnte. Nehmen wir aus dem Gemälde die Mitte heraus, die Frauen, welche sich nach dem Hintergrunde wenden und diesen selbst, so bleibt — das ist längst erkannt — der Brand von Troja übrig.[1]

Wir befinden uns in einer antiken Stadt. Links ragt in der Richtung der Strassenflucht eine Mauer auf, der ein Porticus vorgelegt ist. Sehen wir genauer zu, so scheint es, dass Raphael hier eines seiner Studienblätter nach der compositen Säulenordnung verwendet hat. Der Schnitt durch das Gebälk ist wahrscheinlich bis in die Einzelmaasse hinein richtig. Die späteren Stilisten haben ihre Vorlagen nicht anschaulicher veröffentlichen können. Auf der

[1] Man vergleiche damit die rechte Ecke des Falles von Troja in Cornelius' Glyptothek-Cartons.

andern Strassenseite wird die jonische Ordnung in einer Vorderansicht geboten; auch sie eine Aufnahme des neu ernannten Dombaumeisters von S. Peter, der seine architektonischen Studien gewissenhaft durchführt. — Die Art, wie diese Seitencoulissen nun nach vorn mit Figuren staffiert sind, trägt nicht minder den Stempel einer Zusammenstellung von Einzelstudien an sich. Auf der linken Seite sehen wir die bekannte Hauptgruppe, den Mann, der einen Greis auf dem Rücken trägt und von einem Knaben begleitet wird. So kühn die Composition scheint, ist sie doch wohl überlegt, der Parallelismus in der Lagerung der Beine wirkt wesentlich zur ruhigen Entwicklung des Aufbaues bei. Man vergleiche damit die unter Beobachtung ähnlicher Gesetze in der Vorderansicht componirte Gruppe des 15 jährigen Bernini in der Villa Borghese, einer fast wortgetreuen Illustration zu Virgils Aeneis II 721 ff., Palladion und Löwenfell, dann, dass Anchises den Aeneas wirklich auf den Schultern trägt, unterscheiden die Gruppe von der mehr allgemein nach dem Motiv erfassten des Raphael. Wäre nicht die Verbindung mit dem brennenden Säulenbau und dem, wie bei Virgil und Bernini, neben dem Vater herschreitenden Ascanius-Julus, ferner die Thatsache, dass Raphael sich bei Schaffung des Bildes auf das Eingehendste mit der Antike beschäftigte, so könnten wir auch diese Gruppe, wie alles übrige, was auf dieser Bildseite erscheint, für nicht mehr als einen genrehaften Act ansehen.[1] Raphael hat sich in dem an der Wand herabhängenden Jüngling und der schönen Gruppe, wie ein Mann das ihm von der Frau gereichte Kind auffängt, garnicht bemüht eine überzeugende Motivirung zu geben; wir sehen nicht ein, wie die weit vorstehende kahle Mauer zu solchen Scenen Anlass bieten kann. Auf der andern Seite ist die Möglichkeit der herrlichen Motive besser begründet, wenn auch Raphael seine jonische Façade durch eine Treppenrampe wieder verdecken musste, um für die Figuren die nöthige Höhenentwicklung zu bekommen.

[1] Elzheimer hat Raphaels Gruppe in seinen Brand von Troja in der Münchner Pinakothek (Kl. B. 1115) mit wenigen Veränderungen aufgenommen.

Somit ist lediglich ein Brand, wahrscheinlich der von Troja gegeben. Nun handelte es sich aber darum die Legende darzustellen, wie Leo IV. eine Feuersbrunst in der Nähe der Peterskirche durch das Zeichen des Kreuzes löscht. Also nicht eigentlich um den Brand, sondern um das wunderbare Verlöschen desselben. Raphael zerbricht sich darüber nicht viel den Kopf. Er bringt in den freigebliebenen Raum die alte Peterskirche und den Papst in einer dorischen Renaissanceloggia, lässt ihn, wie Giotto in seinem bekannten Lateranfresko, segnend die Hand erheben über einer flehend zu ihm aufblickenden Menge und — der Beschauer kann sich dazu denken, dass der Segen den Brand beschwichtigten soll. Raphael hat sich offenbar gar nicht weiter in die Idee der Legende vertieft. Die Keime eines solchen Sichgehenlassens fanden wir schon in den Hauptbildern der ersten Stanzen, in denen schliesslich doch immer mehr rein künstlerische Erwägungen als solche entscheidend waren, die dem Inhalte des Dargestellten vollständig gerecht wurden. Dort im historischen Zustandsbilde begrüssten wir diese künstlerische Freiheit mit Freuden. Im historischen Thatbilde des Heliodor, war die Einführung der Papstgruppe entschieden tadelnswert, aber immerhin verzeihlich, weil Raphael bei Schaffung der Heliodorgruppe und der Raum- und Lichtcomposition mit wahrer Leidenschaft vorgegangen war, ohne die Folgen recht zu überlegen. Hier im Borgobrand stehen wir vor einer Nachlässigkeit, einem leichtfertigen Zusammenfügen von Einzelstudien, die den Beschauer durch ihre Schönheit gefangen nehmen und über die Leere des thatsächlichen Inhaltes hinwegtäuschen sollen. Tintoretto und die Legion der Barockmaler hat sich dem Gegenstande gegenüber nicht oberflächlicher verhalten können.

Die schön bewegten Gestalten des Vordergrundes legen gut Zeugnis ab für die Phase der Entwicklung, in der sich Raphael bei Schaffung dieses Bildes befand: nachdem er in der ersten Periode die Gesetze der Linear-, in der zweiten die der Raum- und Lichtcomposition in den Vordergrund gestellt hatte, handelt es sich ihm jetzt um eine möglichst plastisch gerundete Bildung der Einzelform. Im Borgobrand überdies um eine Art Schaustellung architektonischer Studien.

Es wurde oben gelegentlich der Krönung Mariae im Vatican, welche der ersten Stilperiode angehört, hingewiesen auf die Disputa, in welcher die verwandte Composition, durch Leonardo geklärt, zur Blüte entwickelt erscheine und auf die hl. Caecilia (Kn. Titel), wo dieselbe Composition einer, eine neue Stilwandlung bezeichnenden Verflachung anheimgefallen sei. Wenn wir aus der Krönung die drei aufblickenden Jünglinge oder aus der Disputa die das Compositionsgerippe bildenden Idealfiguren herausheben und für sich allein in einem Bilde zusammenfassen, so entsteht eine Composition in der Art der hl. Caecilia. Ein ähnliches Resultat ergäbe sich, wenn wir aus Leonardo's Anbetung der Könige die beiden seitlichen Eckpfeiler zusammen mit der Hauptfigur herausheben würden. Dass thatsächlich zwischen der hl. Caecilia und dem genannten Gemälde Leonardos gewisse Beziehungen vorliegen, wird belegt durch den hl. Paulus links, der vollständig dem Eckpfeiler links in Leonardo's Bild entspricht. Und eine venetianische Gestalt nach dem Typus des Sebastiano del Piombo ist die hl. Magdalena rechts; ihre Einführung in der Ecke, die Wendung des Körpers nach der Mitte, des Kopfes nach vorn, das Gesichtsoval, Mund, Augen, Nase, die Art wie die eine Hand die Vase, die andere das in grossen Falten behandelte Gewand aufnimmt u. a. m. — das Alles findet sich wieder in Gestalten von der Art der Magdalena in dem Chrysostomusbilde des Sebastiano in San Crisostomo in Venedig (Kl. B. 1103). Vielleicht sind gerade solche Entlehnungen Raphaels, sie mögen noch so sehr im eigenen Geiste umgebildet sein, mit Schuld an der Eifersucht und Feindschaft Sebastianos gewesen.

Es macht den Eindruck, als wäre das ganze nach der hl. Caecilia benannte Bild nur um dieser beiden Gestalten willen gemalt, als hätte Raphael zunächst nur die von Leonardo und Sebastiano erhaltenen Eindrücke in seiner Art wiedergeben wollen.[1] Nach ihnen, nicht nach der Hauptfigur, hat sich die Composition

1 Deshalb glaube ich auch nicht, dass Marcantons Stich einen älteren Entwurf des Bildes giebt (Springer, Raphael und Michelangelo, 2. A. I. S. 290). Es handelt sich vielmehr um eine Umbildung.

richten müssen; sie ist denn auch in der Perspective vollkommen verfehlt. Während Paulus und Magdalena, wie aus Erz gegossen in voller plastischer Rundung dastehen, souverän unbekümmert um den Platz, der zwischen ihnen noch frei bleibt, muss die heilige Caecilia sehen, wie sie in der Mitte unterkommt, ohne zum guten Teil verdeckt zu werden. Raphael hat sich kurzweg damit geholfen, dass er sie in einer Weise verkürzt, die ganz unnatürlich ist. Sie musste eben zusammenschrumpfen. Was ihr an Plastik und Grösse fehlt, suchte er an malerischem Reiz und Stimmung zu ersetzen. In der That nimmt das glänzende Colorit und der innige Ausdruck, mit dem sie den singenden Engeln[1] lauscht, so gefangen, dass wir alle Mängel übersehen.[2] Johannes links erinnert an Gestalten aus Raphaels Jugend, auch in der stereotypen Kopfneigung. Der hl. Augustinus ist kühl berechnet hingestellt; er soll, wie der Sixtus in der Sixtina durch sein Charakterprofil die in Vorderansicht gestellten Köpfe der beiden Frauen erst recht zur Geltung kommen lassen.

Alles in Allem schliesst sich die hl. Caecilia der Gruppe Galathea-Borgobrand-Amor und Psychecyclus an. Die Figuren sind in ihrer Bedeutung nicht recht abgewogen, es ist als hätte Raphael nie über Raum- und Lichtprobleme nachgedacht. Die beiden dominierenden Eckgestalten zeigen eine plastische Rundung, die sie wie Statuen erscheinen lässt. Ueberschneidungen sind um den Preis der Wahrheit vermieden, man sehe nur wie ängstlich jede Deckung der Caecilia mit Paulus und Magdalena vermieden ist. Raphael hat in der einseitigen Ausbildung seines plastischen Stiles bei Wiedervornahme eines alten Compositionsschema's nicht weiter gehen können.

---

[1] Gesang der Genien im Finale des zweiten Aktes der Zauberflöte.

[2] Und doch befriedigt der Ausdruck des Kopfes nicht vollkommen. Es fehlt die rechte Tiefe. Man vergleiche damit Tizians Assunta. Die hl. Caecilia ist eine Renaissance-, die Assunta eine Barockschöpfung in der Art der Pergamener, d. h. die eine ist die harmonische Ruhe selbst, die andere voll leidenschaftlichen Ausdrucks.

IV. RAPHAELS GROSSER STIL.

Wir stehen nun vor jenen grossen Schöpfungen, welche den Höhepunkt von Raphaels Entwicklung bezeichnen, den Teppichcartons, der Sixtinischen Madonna und der Transfiguration. Es sind das Werke, die, während seiner dritten Schaffensperiode entstanden, doch über aller Entwicklung und allem Wandel erhaben scheinen. Es macht den Eindruck, als habe Raphael sich in ihnen allein ganz gegeben, als hätte er nur in den Teppichcartons, der Sixtina und der Verklärung die nötige Musse gefunden, zu sich selbst zu kommen, während in den Werken, die wir im letzten Abschnitte besprochen haben, mehr sein augenblicklicher, auf die plastische Durchbildung der Einzelgestalten gerichteter Studieneifer zur Geltung kam.

Die Bestellung der Teppichcartons geht zurück in dasselbe Jahr 1514, in welchem Raphael in seine dritte Stilperiode eintrat. Es ist oben gesagt worden, welch ungeheure Aufgaben damals gleichzeitig an ihn herantraten und wie sich daraus erkläre, dass er in den Gemälden nicht mehr seine ganze Kraft einsetzen konnte, sondern mehr und mehr Schülerhände mitwirken liess. Das blieb auch einigen Teppichcartons und der Transfiguration, wenigstens in der Fertigstellung des unteren Teiles nicht erspart. Während wir aber bei letzterer davon absehen können, müssen wir angesichts der Teppichcartons sehr wohl trennen zwischen Schülerarbeit und Raphaels Hand. Die Berufung Petri

ist erst kürzlich zutreffend demselben Schüler zugewiesen worden, welcher die Madonna von Monteluce ausgeführt hat.[1] Auch in der Farbe steckt ein Misston. Aehnliches gilt von der Bestrafung des Ananias. Die Hauptgruppe auf der Jahrmarktbühne ist eine schwächliche Nachahmung der Mittelgruppe in der Schule von Athen, Ananias selbst mahnt an den Heliodor und nur der zurückprallende Jüngling rechts im Vordergrund ist eine Neuschöpfung in der Art des Johannes in der Transfiguration. Schwach ist auch die Blendung des Elymas.

In den übrigbleibenden vier Cartons ist das zum Höchsten entwickelt, was wir Stil nennen. Raphaels Ausdruck ist ruhig und klar, ohne Anstrengung entstehen die Compositionen, einige können in der Auswahl des für die Wirkung Notwendigen nicht überboten werden. So gleich der wunderbare Fischzug Petri. In dem einen Boot drei Fischer, welche den zuständlichen Hintergrund für das Geschehnis schaffen, das sich in den drei Gestalten des andern Bootes abspielt. Dabei ist die Composition von naivster Einfachheit. Den Rahmen liefern die beiden schräg und fast parallel verlaufenden Ufer, zwischen denen die horizontal gleitenden Boote vermitteln müssen. Die Figuren sind so angeordnet, dass jede Ueberschneidung vermieden wird. Daher sitzt der Steuermann und bücken sich die Fischer to tief vor. Andreas bildet das Rückgrat des Ganzen, das Zünglein an der Waage, an der sich robuste Kraft auf der einen Seite, Andacht und Demut auf der andern das Gleichgewicht halten sollen. Raphaels eigenstes Empfinden liegt auf der Seite des Christusschiffleins, an dem Fischerboot daneben haben Antike und Michelangelo gleich stark mitgearbeitet.

Die Heilung des Lahmen vor der schönen Thür (Kn. 84) ist schwächer als der Fischzug Petri. Raphael hat sich hier etwas zu sehr von momentanen Eindrücken leiten lassen, wie er sie von den gewundenen Säulen in der alten Peterskirche und Akten, in der Art derjenigen im Brand des Borgo, empfangen hatte. Das Bild ist

[1] Dollmair im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses Bd. XVI.

stark äusserlich zusammengestellt. Ein Moment tritt neu ein: der bis zum Aeussersten gesteigerte Realismus in den beiden Krüppeln im Vordergrunde; damit ist die Bahn betreten, die in dem Mondsüchtigen der Transfiguration gipfelt. Ueberraschend ist die bis zur Rücksichtslosigkeit gesteigerte Kraft, mit der Raphael diese Motive dem Beschauer vor Augen stellt. Es ist als hätte er ein Bedürfnis empfunden, der Natur zu opfern, wo er sonst so tief im Stil von Antike und Michelangelo befangen war. Darin und in der Einführung der dicht stehenden, gewundenen Säulen geht Raphael einen Schritt weiter auf dem Wege zum Barock.

Das Opfer zu Lystra setzt, wie die Galathea, die genaue Bekanntschaft Raphaels mit der antiken Denkmälerwelt voraus, zu deren Conservator er ja in demselben Jahre, in dem man die Teppiche bestellte, ernannt wurde. Seine Studien müssen so eingehend gewesen sein, wie die der französischen Klassicisten und Romantiker. Als David seine Versöhnung des Romulus und Tatius gemalt hatte, setzte er an den Schluss des Programms, das dem Beschauer in die Hand gegeben wurde, den Satz: „Als ich dieses Bild malte, war es meine Absicht, die antiken Sitten mit solcher Genauigkeit zu schildern, dass die Griechen und Römer, wenn sie mein Werk sehen könnten, gefunden hätten, dass ich mit ihren Gewohnheiten vertraut bin."[1] Auch Raphael verfolgte ähnliche Ziele, sein Opfer könnte von einem Unbefangenen für antik gehalten werden. Zu bewundern ist, wie er sich trotzdem beim Ausbau der gegebenen Composition so frei und gross wie in der Gestalt des Paulus, und so treffend realistisch wie in der Figur gegenüber geben konnte, wo ein halbverthierter Lahmer, der eben geheilt wurde, den vermeintlichen Gott anbetet.

Die Predigt Pauli auf dem Areopag gehört zum Bedeutendsten was Raphael geschaffen hat, man muss nur die sehr stark durcheinandergeschobenen Architekturen des Hintergrundes etwas aus dem Spiele lassen. Paulus wächst dann noch mächtiger empor. So hat selbst Michelangelo den Schöpfer nicht hinzustellen vermocht. Und unübertroffen ist auch die lebensvolle Durchbildung der zu-

[1] A. Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst I (1894) S. 21.

hörenden Einzelgestalten und Gruppen. Die Kühnheit, mit welcher die gleich hinter Paulus in der Mitte sitzenden Jünglinge durch ihre Bewegungen Vorder- und Hintergrund verbinden, erinnert noch einmal an die beiden Gestalten, welche sich in der Schule von Athen auf der Treppe begegnen. Sie durchbrechen und beleben zugleich den Kranz der Zuhörenden, unter welchen man alle Naturen und Teperamente, alle Grade von innigster Hingabe bis zu offenem Widerstand typisch vertreten findet. Es würde die Mühe lohnen, jede einzelne Gestalt für sich vorzunehmen und den Versuch zu wagen, ihre Gedanken aus Miene, Haltung und Bewegung herauszulesen. Paulus gegenüber schliesst die Scene vorn in der Ecke mit den herbeieilenden Dionysus und Damaris, die vor Augen führen, womit die im Bilde gegebene Predigt enden wird. Dadurch erhält der Beschauer das ruhige Gefühl der Klarheit über die Entwicklung der Handlung.

Die Architektur wirkt beunruhigend, ebenso die Statue, die wir vor dem Rund-Tempel stehen sehen. In dem Rundbau huldigt Raphael noch einmal seinem grossen väterlichen Freunde und Lehrer Bramante. Im Uebrigen spielen hier wieder, wie im Brand des Borgo, Dinge herein, die damals in Raphaels Thätigkeit obenan standen. Vollkommen losgelöst von diesem Alltagstreiben sind nur die Sixtinische Madonna und die Verklärung Christi.

Bevor wir zu diesen übergehen noch ein Wort über die Farbengebung in den Cartons. Raphael geht so vor, dass er zunächst für jede der Hauptgestalten eine ihrem Wesen entsprechende Wahl trifft, Christus mit mattblauem Untergewand und weissem Mantel, Petrus blau und gelb, Paulus und Johannes jeden grün und rot, nahezu alle also in den complementären Farben bekleidet. Je nach dem Zusammentreffen dieser Grundaccorde sind die Bilder abgestimmt, doch erkennt man auch hierin deutlich die Hand des Meisters und die der Schüler. Der weihevollen Art des Fischfangs entspricht eine ruhige Abtönung, dem Barocken in der Scene der Krüppelheilung kräftige Hervorhebung. Paulus im Opfer von Lystra wird mehr noch als durch die Composition durch seinen roten Mantel und dadurch herausgehoben, dass die Gruppe ihm gegenüber zerstreut in der Farbe gehalten ist. Unangenehm

berührt dagegen auch in der Farbe, die Berufung Petri. Die einzelnen Apostel drängen farbig vor und thun so der Würde Christi Eintrag.

Indem wir nun vor die Sixtinische Madonna (Kn. zu S. 90, Kl. B. 147) hintreten, muss ich vom Leser Nachsicht erbitten, wenn auch dieses Allerheiligste der christlichen Kunst nicht mit der Sonde verschont wird. Gerade die Sixtina lässt vielleicht am tiefsten in die Elemente blicken, die Raphaels neuen Stil begründet haben. Ich glaube, es ist bisher nicht erkannt worden, dass sich in dieser bedeutungsvollsten und selbständigsten Schöpfung Raphaels charakteristische Züge der engen Beziehungen zu den beiden florentiner Altmeistern finden. Die heilige Barbara wäre unmöglich, ohne dass Raphael sich in Leonardo, der Christus unmöglich, ohne dass er sich in Michelangelo eingelebt hätte. Man wird sich schwer entschliessen das zuzugeben.

Und doch, der Ort, an dem die heilige Barbara im Bilde erscheint, in der rechten unteren Ecke des von den Hauptfiguren gebildeten Dreieckaufbaues, die Art, wie der Rahmen hinter ihrem Rücken durchschneidet, das ganze Bewegungsmotiv: das halbe Knieen mit nach der Mitte gerichtetem Körper und halb zurückgewandtem Kopfe, die Anordnung des Gewandes: die schweren nach rückwärts gezogenen Mantelfalten, die Steilfalte zwischen den Beinen, der Schleier über Schulter und Rücken und besonders, die Art wie er merkwürdig um den Arm herum herabhängt, das Alles, vielleicht sogar die Durchbildung des Halses, klingt noch einmal — wie der Engel u. A. in der Madonna mit dem Fisch — an den Schutzengel der Londoner Madonna in der Grotte an. Leonardisch ist auch die Anordnung des Haares, der grosse, bauschige, mehrfach überfallende Aermel und das ganze Gesicht, den gezierten Mund ausgenommen. Leonardisch ist vor Allem auch der Farbenaccord, den die ganze Gestalt liefert: Hellblau mit Gelb am Aermel, Grün mit Purpur am Umwurf, und zu diesen complementären Gruppen noch der weisse Schleier.

Dass dagegen Christus aus dem Geiste Michelangelos geboren ist, beweist greifbar gleich die Composition. Dieser im Arme der Mutter thronende Knabe ist unter Beobachtung ähnlicher Ge-

sichtspunkte componirt wie die Grablegung; es herrscht derselbe Parallelismus in der Führung der Gliedmassen vor, wie dort und in Michelangelos Pietà, die bereits oben als Musterbeispiel dafür vorgeführt wurde. Die Gesammtrichtung des Rumpfes entspricht dem linken Oberarm Mariae, ihr Unterarm und das, zum Teil wohl deshalb quer über die Brust gelegte Schleiertuch dem rechten Oberschenkel des Kindes, dessen Unterschenkel der Richtung des eigenen Fusses. Die Absicht tritt vielleicht am deutlichsten in der Führung der beiden Unterarme hervor: das Motiv des linken Armes ist frei gewählt, der rechte aber musste dem entsprechend angeordnet werden. Der Mantel der Mutter ist deshalb so gelegt, dass die Finger, in den Bug eingreifend, den Arm in der geforderten Richtung halten — ganz wie in Michelangelos Pietà.

Die Sixtinische Madonna kann als Schlüssel zum Wesen ihres Schöpfers und als der beste Beleg dafür gelten, wie Raphael bei all der unendlichen Fülle von Anregung, die er von der älteren und gleichzeitigen Kunst in sich aufgenommen hat, doch durch und durch selbständig bleiben und frei von allem schwächlichen Eklekticimus das Gute, das ihm entgegentrat, mit innerer Glut in sich aufnehmen und, durch das eigene Empfinden geläutert, verwerten konnte.

Raphael war seiner Natur nach durch und durch naiv. Mit denselben Augen, mit denen die Sixtinische Madonna aus dem Bilde herausblickt, sah er in die Welt. Es ist neuerdings gesagt worden,[1] das Rätsel dieses Blickes liege darin, dass Raphael Mutter und Kind die Augen weit aufschlagen und den Beschauer in gleicher Richtung voll und gerade anschauen lasse; in keinem älteren Bilde hätten Maria und ihr Sohn so ernst, tief und hoheitsvoll dreingeblickt, sie hätten den Beschauer auch noch niemals so unmittelbar und durchdringend angeblickt. Ich glaube nicht, dass damit das Richtige getroffen ist. Einen durchdringenden Blick hat auch Herkomers Dame in Weiss, Miss Grant, Augen, die dem Beschauer überallhin folgen, auch die Königin Luise von Gustav Richter. In diesen Bildern sind die Augen wirklich in gleicher

[1] Woermann nach Portig in der Kunst für Alle IX (1894) S. 134.

Richtung voll und gerade dem Beschauer zugewendet. Nicht so bei Raphael. Das Auge seiner Jungfrau blickt über den Beschauer hinweg, die Augenaxen sind parallel nach rechts hin gerichtet, kein bestimmter Gegenstand dient ihnen als äusserer Halt. Das, was an diesem Blicke so fesselt, ist das innere Sehen, welches zum Spiegel der Seele wird. So müssen wir uns auch Raphael denken, wenn er im Anschauen verloren, Eindrücke in sich aufnahm: im Blick der Madonna kann man sich klar machen, mit welchem Ernst die Aussenwelt in seinem Innern verarbeitet wurde. Und das geschieht durchaus naiv, activ, in voller Klarheit. So blickt ein Kind in die Welt, ohne Absicht, rein aufnehmend.

Ganz anders Christus. In ihm steckt der Uebermensch des Michelangelo. In der selbstbewussten Haltung, dem stark aufgeworfenen Mund und den fast aus den Höhlen tretenden Augen liegt Wille, unbeugsamer, schöpferischer Wille ausgesprochen. Raphael hatte der Form nach etwas Aehnliches geschaffen im Adam der Disputa; dort aber fehlt dem Gefäss noch der Inhalt, die Schönheit des männlichen Körpers, der Adel der Bewegung fesseln dort noch ausschliesslich den Künstler. In dem Christus der Sixtina aber liegt jene bis zum Leiden gesteigerte Kraft des Willens ausgesprochen, jene Wucht einer inneren Last, die Michelangelos Gestalten so erfüllt und niederdrückt, dass sie einer schweren Apathie verfallen scheinen. Ich denke dabei an die Gestalten der Mediceergräber oder den Sklaven zwischen den beiden ersten Schöpfungsbildern der Sixtinischen Decke über Jeremias, der Raphaels Christus in der Sixtina verwandt ist.

Gehen wir weiter. Unsere Untersuchung hat gezeigt, dass Raphael eine Zeit hatte, wo ihm eine nach architektonischen Gesichtspunkten aufgebaute Composition Alles galt, dann eine Entwicklungsphase, wo die räumliche Anordnung, Licht- und Schattenprobleme obenan standen, endlich eine dritte und letzte Periode, wo die plastische Rundung des menschlichen Körpers über Composition und Inhalt siegten. In der Sixtina sind alle diese sonst getrennt auftretenden Bemühungen zu einem infolgedessen unerreicht dastehenden Ganzen verschmolzen. Wenn eine Schwäche geblieben ist, so liegt sie in dem Zerstückeln der Farbe in bunte Local-

töne und in der Freude daran, keine Farbe zweimal anzuwenden. Trotzdem fällt diese zerstreute Farbengebung nicht störend auf, wie etwa in der Grablegung, weil fast die ganze Gruppe, besonders aber Mitte und rechte Seite in ein gleichmässiges Helldunkel getaucht sind. Daraus ragt in vollem Lichte eigentlich nur die meisterhaft verkürzte Hand des hl. Sixtus hervor und einzelne weisse Stellen seines Gewandes. Im Uebrigen vermitteln die Vorhänge und das Sims vorn ein Dämmerlicht, das die scharfen Umrisse begründet, mit denen sich die einzelnen Gestalten von dem im Hintergrunde goldig von unten heraufstrahlenden Lichte abheben.

Dieser überaus kühnen, eines Rembrandt würdigen Anwendung malerischer Gegensätze entspricht die Bewegung, welche Raphael seiner Hauptgestalt zu geben wusste, und deren Art Brunn so überzeugend nachgewiesen hat.[1] Aber auch hier begegnen wir dem Contrast. Was da auf uns zu und an uns vorüber zu gleiten scheint, hat trotz der Bewegung an sich die Ruhe einer Bildsäule und ist in der That ein hehres Cultbild von so hoher statuarischer Erscheinung, wie die gesammte Antike keines geschaffen hat. Um diesen Contrast von Bewegung und Ruhe bilden zu können, musste Raphael über seine malerische Zeit hinaus in die plastische Periode seiner Entwicklung eingetreten sein, Antike und Michelangelo mussten ihm die Mittel zu einer so monumentalen Wirkung in die Hand gegeben haben. Nehmen wir noch Sixtus, Barbara und die beiden Putti dazu, so haben wir eine statuarische Gruppe, die ähnlich zusammengeschoben ist wie Verrocchios Christus und Thomas, d. h. ohne Rücksicht auf das für die statuarische Gruppe gesetzmässige Nebeneinander der Figuren in einer Raumebene: Die Gestalten sind hier im Zickzack hinter einander gestellt, erst ganz vorn die Putti, dann links Sixtus, dahinter rechts Barbara, in der Mitte des Grundes Maria.[2]

---

[1] Deutsche Rundschau XII.

[2] Nebendinge vermitteln: Tiara und Papstmantel die Nähe der männlichen Gestalt an der Brüstung, der Wolkenstreif, der sich hinter die Brüstung schiebt, das Zurücktreten der hl. Barbara, die Putti und die Wolkenmassen dahinter den Abstand der Madonna von der Brüstung und der hinter Maria sich aufblähende Mantel des Sixtus, dass

So ist die statuarische Durchbildung der einzelnen Gestalten wieder zersetzt durch eine ganz malerische Anordnung im Raume. Wie das einheitliche Licht die zerstreute Farbe, so ist das, was diese Gruppe zusammenhält, der architektonische und auf den Umriss losgehende Aufbau des Ganzen. Die Figuren ordnen sich zu einem Dreieck, dessen Spitze und Mittellot die Hauptfigur bildet, während die Begleitfiguren in den Ecken erscheinen. Gerade diese ungezwungen einfache Art befriedigt den Beschauer so sehr, dass er die nötige Ruhe findet, auf die Hauptsache, den Ausdruck der Gestalten einzugehen. Wenn durch Messungen eine seltene Harmonie in den rein mathematischen Beziehungen der Glieder dieser Gruppe festgestellt und zugleich betont worden ist, dass jede Spur von Härte und Steilheit, die jene Maasbestimmungen hinterlassen könnten, in die vollendetste künstlerische Harmonie aufgelöst ist, so dass beim Betrachten des Bildes jeder Gedanke an ein mathematisches Grundschema ausgeschlossen bleibe [1] — so hat man damit am schärfsten jene Seite in Raphaels Kunst beleuchtet, die, von Bramante zur Reife entwickelt, den Schüler auch befähigte zum Nachfolger des Lehrers auf dem Gebiete der Architektur zu werden. Es liegen da ähnliche Verhältnisse vor, wie man sie neuerdings für die Renaissance-Architektur im Allgemeinen nachzuweisen gesucht hat.[2] So hält schliesslich in der Sixtina das architektonische Stilgefühl zusammen, was die plastische Form und die malerische Anordnung in Raum und Licht an Gegensätzen birgt.

Bei aller Naivetät in der Einführung des Gegenständlichen: auf einer Bühne, deren Vorhänge zurückgezogen sind, erscheint dem Beschauer im Beisein einer Hofdame, der heil. Barbara, und eines vermittelnden Ceremonienmeisters, des heil. Sixtus, die jungfräuliche Mutter mit dem göttlichen Kinde, wobei zwei Putti, die wegmachend vorausgeflogen sind, sich ähnlich wie Mantegnas Putti an der Decke der camera degli sposi in flegelhafter Ungezwungen-

---

Maria doch nicht zu fern zurücksteht, sondern in den Rahmen der beiden andern Figuren eingetreten ist.

[1] H. Riegel, Die bildenden Künste 4. A. S. 135 ff.

[2] August Thiersch in Durm's Handbuch der Architektur IV, 1 S. 38 ff, wiederholt bei Burckhardt, Gesch. d. Renaissance 3. A. S. 98 ff.

heit, gehen lassen, des Augenblickes harrend, bis die Vorstellung vorüber ist und sie sich wieder an die Spitze des Zuges setzen können, — bei all dieser Einfalt ist doch eine Hoheit des Ausdruckes und der Erscheinung gewährt, die jeden Denkenden in dem Bilde die Bestätigung seines Glaubensbekenntnisses finden lässt: Müllner sieht in Maria die katholische Kirche, in den anderen Gestalten die Art ausgedrückt, wie verschiedene Lebensalter ihren Glauben bethätigen,[1] Nietzsche lässt Barbara sagen: „Nicht wahr? Diese Mutter und ihr Kind — das ist ein angenehmer Anblick?" und den wundergläubigen Beschauer lässt er durch die Paradoxie des Männerauges im Kinderkopfe Christi überlistet werden,[2] Schopenhauer sieht nur Christus und liest in seinem Kopfe die volle Bestätigung seiner pessimistischen Weltanschauung, Goethe nur „der Mutter Urbild, Königin der Frauen" und die ihr huldigenden Begleitfiguren.[3] So könnte ein Kunsthistoriker in der hehren Frau die Kunst selbst finden, welche voll Selbstentäusserung in Christus die Religion trägt, begleitet von Schönheit in der weiblichen Gestalt rechts und realistischer Charakterdarstellung in dem Heiligen links, während in den beiden Putti die zügellose Freiheit der Phantasie verkörpert wäre.

Die Verklärung Christi (Kn. 111, Kl. B. 699) war Raphaels letztes Werk. Sie ist zugleich der Spiegel dessen, was in ihm war, als er im blühendsten Mannesalter aus dem Leben schied. Savonarola hat in einer Predigt vom Jahre 1497 gesagt: Jeder Maler malt sich selbst. Er malt sich nicht sowohl als Mensch, da er ja auch Löwen, Hirsche, Männer und Frauen bildet, sondern er malt sich vielmehr als Maler d. h., er realisirt seine eigenen Gedanken. Wie verschiedenartig auch der Inhalt seiner Darstellungen sein mag, immer tragen dieselben den Stempel seines Geistes.[4] So hat Raphael in der Transfiguration jene drei Mächte vereinigt dargestellt, welche am Schlusse seines Lebens in ihm selbst gegen einander standen, eine verklärte Seele, einen starken Geist

---

[1] Laurenz Müllner, Literatur- und kunstkritische Studien S. 192 ff.
[2] Menschliches, Allzumenschliches II (1886) 2 S. 57.
[3] Vgl. Kunst für Alle IX (1894) S. 134.
[4] Ulmann, Botticelli, S. 142.

und einen kranken Körper: die Verklärung oben, die dramatisch belebten Apostel unten links, den kranken Knaben als Mittelpunkt der Gruppe rechts.

Die Anordnung des oberen Theiles hält, das ist längst bemerkt worden, das alte byzantinische Schema fest, baut das Ganze nur streng architektonisch als Pyramide auf. Christus bildet das Mittellot. Die mächtigen Formen des aufschwebenden Körpers und die Art wie die Gewandmotive und das fliegende Haar an der imposanten Wirkung der Gestalt mitarbeiten, das sind Mittel, deren Anwendung im letzten Glied auf die Deckenfresken der Sixtina ebenso zurückgehen, wie in der Verbindung der Wolke mit den Bäumen und den knieenden Gestalten links die Erinnerung an die eigene Vision des Ezechiel und Dürer durchschlägt. Im Kopfe Christi aber gibt Raphael ganz sich selbst. In einem vergessenen Aufsatze fand sich, besser als ich es hätte sagen können, ausgesprochen, dass in diesem Christus jene Einheit von Ergebung und Erhebung hervortritt, welche die Heiligkeit ist. „Es ist das Bild eines Menschen, der die Bande aufgelöst hat, die uns alle an die Welt ketten, das Bild jener Selbstentäusserung, welche die Wurzel aller Wahrheit, Güte und Grösse ist, jenes Sterbens, welches die Geburt zum Leben ist, jenes Erlöschens des eigenen Willens, mit dem das Gemüth sich klärt und beruhigt zum Spiegel des Ewigen. Das Gewand flattert im Winde, die Locken wallen nach beiden Seiten, über der Gestalt liegt die tiefe selige Stille der Gottheit.“[1]

So schied Raphaels Seele. Sein Geist aber stand bis zu diesem Augenblicke noch mitten im siegreichen Gestalten; das, was er in den Gruppen des Vordergrundes gegeben hat, geht an zielbewusster Klarheit weit heraus über Alles, was die italienische Barockmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts je geschaffen hat. Hier sind die Keime, die Leonardo im Abendmahl und in seiner Grottenmadonna gepflanzt hat, zur vollen Saat erwachsen. Es ist merkwürdig, wie man diesen Zusammenhang bisher hat übersehen können.

[1] Carl Justi, die Verklärung Christi, Gemälde Raphaels in der Pinakothek des Vatikan, 1870. S. 30 ff.

Bevor wir in diese Untersuchung eintreten, müssen wir uns mit einer Deutung des Bildes auseinandersetzen, die neuerdings gegeben worden ist,[1] und dahin geht, dass der Kranke Christus sähe, seine rechte Körperhälfte diesem erlöst zustrebe, die linke dagegen vom Teufel doppelt krampfhaft festgehalten werde; ferner dass die Apostel Christus deshalb nicht sähen, weil sie um ihres Unglaubens willen (nach Matthäus XVII, 20) für die Erscheinung blind seien . . . Diese Deutung trägt nach unserer Meinung in die Kunst Raphaels Speculationen, die ihr ebenso fern lagen, wie das, was Goethe (Ital. Reise) in das Bild hineinfühlen wollte, dass nämlich die Apostel unten den Verklärten erblickten und eilig hinauf auf ihn, als der einzigen Quelle des Heils deuteten.

Nach den Evangelien dürfen weder der Kranke noch die Apostel Christus erblicken; dieser wurde nur den mit ihm am Berge Befindlichen sichtbar. Dass Raphael ihn auch dem Beschauer zeigt, ist seine Sache. Den Streit um die Berechtigung dazu wollen wir nicht aufwärmen; die antike so gut wie die christliche Kunst boten ihm dazu Vorbilder genug, er selbst hatte in der Krönung Mariae, der Disputa u. A. Verwandtes geschaffen. Es scheint uns aber auch im Bilde selbst nichts zu liegen, was Anlass dazu gäbe anzunehmen, Raphael habe dem Texte Zwang angethan. Die Apostel sehen Christus nicht; denn sonst müsste die Erscheinung auf sie irgend einen Eindruck machen. Wenn zwei von ihnen nach oben und (um der Composition willen) wirklich gerade auf den Christus im Bilde weisen, so besagt das gar nichts. Sie würden auch nach dem Berge weisen, wenn Christus dort im Bilde nicht sichtbar wäre; denn ihre Bewegung will nur sagen: wir können Euch nicht heilen, aber der, der dort auf den Berg gegangen ist, kann es. Sie wissen ja, wo Christus ist. Und der kranke Knabe sieht Christus nicht, weil er weder nach ihm blickt, noch nach ihm zeigt, sondern einfach von Krämpfen verzerrt wird, wie vorher, bevor Christus erschien, und wie nachher, bis ihn Christus, vom Berge zurückgekehrt, heilen wird. Man ver-

[1] Dr. Alfred Kirstein in der Zeitschrift für bild. Kunst V (1893/4) S. 54 ff.

gleiche für das Krankheitsbild nur die Darstellung des Rubens in Wien, wie der hl. Ignatius Besessene heilt; die Frau im Mittelgrunde kommt dem Mondsüchtigen Raphaels besonders nahe. Fände ein plötzlicher, durch die Erscheinung hervorgerufener Ausbruch statt, dann müssten sich die Begleiter des Knaben mehr mit diesem selbst beschäftigen; statt dessen sind sie alle bereits von dem Krankheitsphänomen zu der Bitte um Heilung bei den Aposteln übergegangen. Dazu kommt. dass der Knabe, wenn er Christus sähe, ja als ein Glaubender geheilt würde; damit aber hätte Raphael den evangelischen Bericht ganz auf den Kopf gestellt. Am Entschiedensten aber scheint uns gegen derlei Deutungen die Klarheit zu sprechen, mit der Raphael uns vor Augen führt, wie die gegebene Situation entstanden ist.

Einer der reizvollsten Züge in Leonardos Grottenmadonna ist die klare Andeutung darüber, wie sich die im Bilde gegebene Situation entwickelt haben mag. Maria hat die Zeit mit dem Christusknaben am Rand eines Quells im kühlen Schatten einer Grotte zugebracht. In ihrer und der Bewegung des Kindes ist noch klar ausgedrückt wie sie mit einander verbunden waren, trotzdem beide jetzt getrennt sind und sich dem kleinen Johannes zuwenden.[1] Aehnlich weiss Raphael seine Apostel vorzuführen. Sie hatten sich, des Messias harrend, am Fusse des Berges niedergelassen; die prachtvoll barock bewegte Eckfigur links vorn sitzt wie Christus bei Leonardo am Rande eines Quells, mit dem Oberkörper nach diesem hingeneigt und den Blick zurück nach dem Knaben gerichtet, ebenfalls wie der Christusknabe bei Leonardo. Diese Eckfigur bildet zugleich den Querriegel, auf den sich die diagonal aufgebaute Composition stützt deren Axe, im Bilde durch den die Gruppen trennenden Zwischenraum gegeben, zugleich nach der Richtung weist, in welcher sich die Handlung entwickelt hat. Während die Apostel in idyllischer Ruhe beisammen sassen, verbreitete sich die Nachricht der Anwesenheit des Erlösers im nahen Dorfe; man sieht es rechts hinter dem

[1] Vgl. meinen Aufsatz über Leonardo im Jahrbuch d. kgl preuss. Kunstsammlungen. 1895.

Berge liegen. Das Volk lief dort zusammen, man nahm den Mondsüchtigen in die Mitte und setzte sich nach dem Berge zu in Bewegung: so nahte der Zug mit lautem Geschrei aus der Schlucht von rechts heran. Der Aufmarsch der Gruppen lässt darüber keinen Zweifel, sie stehen sich jetzt schräg gegenüber.

Es liegt mir fern zu behaupten, Raphael habe bei Schaffung dieser Anordnung an Leonardos Grottenmadonna gedacht. Unbewusst vielleicht sind hier alte mächtige Eindrücke zu neuer, gewaltiger That erwachsen. Bewusst aber entstanden ist jedenfalls die zweite Beziehung zu Leonardo, die in der Apostelgruppe deutlich hervortritt. Man erinnere sich wie Goethe Leonardos Abendmahl deutet: Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: „Einer ist unter Euch, der mich verräth!" Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe u. s. w.[1] Man setze statt der Worte Christi die Vorführung des Mondsüchtigen, statt der Abendtafel das ruhige Beisammensein im Freien und hat eine ähnliche dramatische Situation, nur malerisch unendlich viel dankbarer als das Abendmahl. Soweit kann Alles Zufall sein. Nicht zufällig aber ist, dass an einzelnen Aposteln Raphaels dieselben Typen von Bewegung und Gestus beobachtet werden können, wie in Leonardos Abendmahl. Den unabweisbaren Beleg dafür gibt die Mittelgruppe am Fusse des Berges. Dort sehen wir neben einem Sitzenden links einen Jüngling, der sich vorneigt, rechts einen, der nach dem Knaben weist, und dazwischen einen dritten, der über den Sitzenden wegsieht. Nun, diese drei oder vier Figuren sind so entschieden leonardisch, wie nur je eine Gestalt in Raphaels früheren Schöpfungen. Der sitzende Apostel, welcher nach rechts hin blickt und beide Hände mit zugeneigten Daumen offen vor die Brust hält, entspricht L. 4 (Andreas) im Abendmahl. Der schöne Jüngling mit langem Lockenhaar, der sich voll warmer Theilnahme vorbeugt und die Hände auf die Brust legt, als wollte er sagen: „ich möchte ja gern helfen, aber ich kann

[1] Vgl. dazu meinen Aufsatz Leonardo's Abendmahl und Goethes Deutung im Goethe Jahrbuch 1896.

nicht," wiederholt das Motiv des, im Abendmahl als der dritte von Christus auf der rechten Seite erscheinenden Jüngers (Philippus), den Goethe sagen lässt: „Herr ich bin's nicht! Du weisst es! Du kennst mein reines Herz. Ich bin's nicht!" Und die Gestalt, die das Mittellot, das Christus oben bildet, unten anklingen lässt, gibt unzweifelhaft das Motiv von R. 4 (Matthäus) wieder, von dem Leonardo selbst in seinen Aufzeichnungen sagt:[1] „Bei Geberden des .... Hinweisens auf Dinge, die an Zeit und Ort nahe sind, hat die Hand des Hinweisenden nicht allzuweit vom Körper abgestreckt zu sein. Sind aber die fraglichen Gegenstände weit weg, so sei auch die Hand des nach ihnen Hinzeigenden weit abgestreckt, und das Gesicht desselben der Person zugewendet, welcher der Gegenstand gezeigt wird." Es will mir scheinen, dass schliesslich auch die vierte Gestalt dieser Gruppe, der aus dem Hintergrund auftauchende Shylokkopf auf dem Umwege über Leonardo hier in dieser typischen Ausbildung hereingekommen ist. Es ist, wie schon Justi erkannt hat, Judas. Ohne genau den Typus Leonardos festzuhalten, scheint er doch wie aus dem Abscheu, den jener einflösst, geboren.

Wie wunderbar durchdacht die Composition der Transfiguration im Einzelnen ist, hat schon Justi angedeutet. Um sich recht eindringlich vor Augen zu führen, was Raphael in dieser Richtung im Laufe seines Lebens erreicht hat, wird man gut thun, einen Blick zurück auf sein Jugendwerk, die Krönung Mariae, zu werfen. Auch dort wird die untere Gruppe diagonal geteilt durch den Sarkophag. Die Figurenmasse ist dann rein architektonisch durch die drei aufblickenden Jünglinge gegliedert und mit der oberen Gruppe in Verbindung gesetzt. Wie anders hier! Die ganze untere Gruppe hat sich in klassisches Barock umgesetzt: die Schrägstellung der Compositionsaxe an sich und, dass dieselbe durch freien Raum gegeben wird, dazu die malerischen Figuren des Vordergrundes und die Steigerung des Gegenständlichen zum höchsten dramatischen Conflict, das ist so barock — im guten Sinne, —

---

[1] Das Buch von der Malerei, ed. Ludwig I, S. 364 § 361 (III S. 194).

wie nur irgend ein Bild des 16. und 17. Jahrhunderts. Wenn das bisher nicht erkannt wurde, so liegt der Grund wohl darin, dass diese Barockhälfte des Bildes oben einen Renaissance-Abschluss hat und weil Raphael, trotz der ungeheuren Kühnheiten, die im Aufbau und in der Fassung des Gegenständlichen liegen, die volle Kraft erreicht hatte, den Inhalt mit so viel Wahrhaftigkeit zu durchdringen, dass Ursache und Wirkung sich nach Renaissanceart das Gleichgewicht halten.

Dazu gesellen sich dann auch noch die feinfühligsten Ueberlegungen im Einzelnen. Schon Justi hat darauf hingewiesen, wie trefflich es Raphael verstanden hat, den Eindruck des Hässlichen in dem von Krämpfen gequälten Knaben und der starren Angst des Vaters zu mildern dadurch, dass er ihm die beiden schönen Frauen an die Seite und den einzigen Jüngling unter den Aposteln zum Gegenüber gegeben hat. Damit ist in das Compositionsgerippe ein fester Mittelrahmen gebracht. Man beachte nun weiter wie die von dem Knaben ausgehende und durch die knieenden Frauen angeschlagene Richtung nach links vorn und hinten übernommen wird von den ausgestreckten Armen der beiden Apostel, die vorn und rückwärts die Eckpfeiler der Apostelmasse bilden und wie endlich diese ganze Gruppe durch die imposante Gewandfigur in der Mitte, welche dem kranken Knaben gegenüber aufragt, mit dem oberen Theile des Bildes glücklich verbunden ist — ich betone ausdrücklich nochmals: in der Composition, — dadurch, dass dieser Apostel, dem Bericht des Matthäus entsprechend, mit der Hand nach oben weist, als wollte er sagen: „Wir können dich nicht heilen, aber der dort auf den Berg gegangen ist, der vermag es!“ Die schräg nach oben gerichtete Hand, verstärkt durch die des Jüngers, der davor am Boden kauert, geht ungefähr parallel zu der oben durch Moses gebildeten Dreiecksseite, die Gegenrichtung bereitet rechts der gekrümmte Rücken des Vaters vor; auch die so auffallend plump erhobene Rechte des rufenden Mannes dahinter dient nur dem Zwecke, die Richtung des Elias schon unten anzuschlagen. Dadurch bereitet die untere Gruppe wohlthuend auf die Hauptlinien der oberen vor, deren Dominante, Christus, unten, wie gesagt, von einem

der leonardischen Apostel aufgenommen, in der aufrecht knieenden Frau im Vordergrund ein kräftiges Gegengewicht findet. In dieser Frauengestalt liefert Raphael ein Prachtstück seines plastischen Stiles, ihr gegenüber, in den Aposteln, kommt noch einmal die ganze Kraft seiner malerischen Periode zur Anspannung und in dem Dreiecksaufbau der oberen Gruppe endlich schlägt das Streben seiner Jugend, ein klarer architektonischer Aufbau durch. So ist die Transfiguration in jeder Beziehung ein voller Ausfluss von Raphaels Wesen, wie es in einer langen Entwicklung geworden ist und wie es war, als der grosse Meister aus dem Leben schied.

V. DAS WERDEN DES BAROCK.

Unter Barock im engeren Sinne versteht man die im 17. Jahrhundert in Italien herrschende Bauweise.[1] Burckhardt dehnte die Herrschaft des Barock über zwei Jahrhunderte, 1580—1780, aus mit dem Zusatze, dass bei einer vollständig methodischen Besprechung unbedingt mit Bernini ein neuer Abschnitt beginnen müsste.[2] Wölfflin geht noch weiter; nach 1520 sei wohl kein einziges, ganz reines Werk der Renaissance mehr entstanden; die Vorboten des neuen Stiles würden immer häufiger, um 1580 etwa sei der Barock fertig.[3]

Inzwischen hat sich der Begriff „Barock“ in unserem Sprachgebrauche wesentlich verschoben. Er gilt uns nicht mehr vorzugsweise oder gar ausschliesslich für die Architektur, sondern ebenso gut für die Plastik und zwar nicht etwa im abfälligen Sinne, sondern sehr ernst als Stilbezeichnung. Insbesondere hat die Entdeckung der pergamenischen Sculpturen dazu beigetragen, eine sichere Vorstellung vom strengen Barock zu geben. Diese zeigen, dass mit der plötzlichen Ausdehnung des eng begrenzten Griechentums durch Alexander den Grossen in die Nation ein ganz neues Lebensgefühl kam, das sich in der Kunst mächtig

---

[1] Springer, Handbuch der Kunstgeschichte 1896, IV, S. 248.
[2] Der Cicerone, 5. A. I, S. 276 ff.
[3] Renaissance und Barock S. 3. Vgl. dazu A. Schmarsow, Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste I und II.

Bahn brach. Die Bedingungen für den Eintritt des Barock in Italien sind ähnliche. Sie liegen aber soweit zurück, dass für den, der darauf zum ersten Male hinweist, die Gefahr vorliegt, nicht ernst genommen zu werden. Sie lassen sich im letzten Gliede zurückverfolgen bis auf die Völkerwanderung und die Durchdringung des christlichen Ideenkreises durch die germanischen Völker, für die er nach seinen indischen Urquellen von vornherein wie bestimmt war. Daraus entstand zunächst als herrlichste Blüte des germanischen Christentums die Gothik. Was sie für das Mittelalter, ist der Barock für die römische Kirche und die Neuzeit geworden und zwar nicht ohne Zusammenhang mit der Gothik.

Fassen wir das Gebiet der Plastik ins Auge, wo der Uebergang deutlich zu Tage liegt, so war es die Gothik, welche, vom Norden vordringend, in der italienischen Plastik ein neues Lebensgefühl zum Durchbruche brachte. Nicht nur im Allgemeinen dadurch, dass sie der statuarischen Freiplastik neuen Boden gewann, sondern vor Allem auch dadurch, dass sie einzelne Künstler in ihre Geleise zog. Unter diesen stehen als Bahnbrecher Giovanni Pisano, Quercia und Donatello obenan. Indem die beiden letzteren mit der in der Gothik wirkenden lebendigen Formkraft an Natur und Antike herantraten, wurden sie die unmittelbaren Vorläufer Michelangelo's und des Barock. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint das, was wir Renaissance nennen, als ein Zwischenstadium von der Gothik zum Barock und die idyllische Ruhe in den Werken der Marmorarii in der zweiten Hälfte des Quattrocento als die Stille vor dem Sturm, nicht als Schlusssatz. Mit Michelangelo bricht sich der strenge Barock gewitterartig Bahn, Bernini ist die Spitze der zweiten Phase, des decorativen Barock.

Gothik und Barock sind neben dem alten Byzanz die Träger neuer Formgedanken in der christlichen Kunst. In der Malerei liegt die Entwicklung etwas anders als in der Plastik. Sie hatte sich erst selbst zu entdecken, bevor sie an der grossen Entwicklung mitarbeiten konnte. Von Giotto zu Masaccio und Raphael hat sie technisch und im Anschluss an Natur und Antike ungeheure, formkräftig so gut wie keine Fortschritte gemacht. Sie war zu einer Wissenschaft erwachsen. Leonardo vollendete ihr

System. — Wenn wir auf der andern Seite ausgehen vom entwickelten Barock, so ist der Kritik dafür noch keine feste Grundlage gegeben. Wir werden eine solche in Italien auch vergebens suchen. Die Spitze der Barockmalerei liegt jenseits der Alpen, wie ich glaube, in dem grossen Rubens. Von ihm ausgehend, werden wir zunächst den reinen Typus des Barock in der Malerei feststellen und dann seine Entwicklung auf italienischem Boden zurückverfolgen müssen bis — ja bis auf wen oder auf welche Zeit?

Ich glaube, dass man die eigentliche Geschichte des Barock wird beginnen lassen müssen mit jenen drei Grössen, die gewöhnlich als die Krone der Renaissance hingestellt werden: mit Leonardo, Michelangelo und Bramante. Worauf es dabei im Wesentlichen ankommt, ist, dass diese drei Künstler neue Werte, d. h. Werte schufen, welche der Antike und dem Mittelalter wohl bekannt, der Renaissancekunst aber ganz abhanden gekommen waren. Diese hatten für jene Zeit eine solche Bedeutung, dass dadurch die Renaissance völlig aus ihren allmählich gewohnten Geleisen geworfen wurde. Was Bramante im Anschluss an die gothische und spätrömische Kunst an Raum vor seine Zeitgenossen stellte, Michelangelo gleicherweise und zwar mittelbar in der Gothik, unmittelbar in der Antike fussend, immer aber aus der eigenen titanischen Empfindung heraus an Massen und Formen entwickelte und Leonardo völlig neu mit Hülfe des Lichtes an Vertiefung des Ausdruckes leistete, das war damals so unerhört, dass dadurch die Renaissance aus den Angeln gehoben wurde. Italien hat ein halbes Jahrhundert gebraucht, um sich in diese neuen Werte einzuleben und als man 1580 wieder zur Besinnung kam, war der Barock fertig. Auf dem Gebiete der Malerei hatten sich nur Correggio und die Venetianer selbständig weiterentwickelt. In Leonardo und Mantegna, bezw. Leonardo und Michelangelo wurzelnd, waren sie zu Barockkünstlern geworden, die wie mit dem neuen Stilgefühle auf die Welt gekommen scheinen. Für Correggio suche ich die Entwicklung im zweiten Essay dieses Büchleins darzustellen; die Venetianer anlangend, habe ich an anderer Stelle bereits in aller Kürze darauf hingewiesen, dass wir dort, nachdem die Renaissance mit Giorgione in einem stimmungsvollen Abend-

rot ausgeklungen war, in Palma und vor Allem in Tizian die erste, in Tintoretto und Paolo Veronese die zweite Blüte einer localen Barockmalerei vor uns haben.[1]

Heute stehen wir vor Raphael. Nach der oben geführten Untersuchung lässt sich kurz und bündig sagen: die Stilwandlung, welche Raphael in den letzten sechzehn Jahren seines Lebens durchmacht, bedeutet nichts anderes als den Uebergang vom Stil der Renaissance zu dem des Barock. Raphael verlässt seine umbrische Heimat als der zartfühlendste Vertreter des Quattrocento, der Aufenthalt in Florenz und Rom macht ihn zum vollendeten Typus dessen, was das 16. Jahrhundert erstrebt, aber nicht erreicht hat: aus dem, was die drei grossen Bahnbrecher des Barock, ein Leonardo, Michelangelo und Bramante an Ausdruck, Masse, Raum und Licht vor die Augen der staunenden Welt gestellt hatten, eine neue Einheit zu schmieden. Correggio, die Venetianer, die Caracci und Caravaggio sind alle einseitig oder unwahr geblieben, Raphael allein ist es gelungen, all das Grosse in sich aufzunehmen und in unausgesetztem Ringen so zu verarbeiten, dass er sich bei Wahrung voller Wahrhaftigkeit in der Sprache des Barock geben konnte. Diesen übermenschlichen Sieg aber hat er mit dem Leben erkauft.

Es ist auch klar geworden, wie das so kommen musste. Raphael war eine durchaus naive Natur, voll latenter Kraft. Das kann nur noch von Correggio gesagt werden. Während dieser aber einseitig nur die Bahnen bis zum Aeussersten verfolgte, in die ihn Leonardo und das was an barocken Elementen in der Kunst des Mantegna war, gedrängt hatten, empfing und verarbeitete Raphael nach einander den vollen, unmittelbaren Einfluss in erster Linie Leonardo's, dann Bramante's, endlich Michelangelo's. Dass er trotzdem sein eigenes Selbst nicht verlor, macht ihn gross und den drei Bahnbrechern gegenüber ebenbürtig.

Als Raphael, ein zarter, zaghafter Jüngling in Florenz einzog, vollzog sich eben der gewitterartige Wettkampf zwischen Leonardo und Michelangelo. Raphael zog aus diesem Schauspiel

[1] Preussische Jahrbücher Bd. 79 (1895) S. 78 ff.

unmittelbar so gut wie keine Früchte; denn was ihn damals beschäftigte, der lineare Aufbau der Gruppe, das hatten die beiden Helden längst hinter sich. Bei Schaffung der Grablegung regen sich, unbewusst vielleicht, die ersten Spuren des neuen Stils; es ist bezeichnend, dass Mantegna, dem auch Correggio und Paolo Veronese barocke Züge entnahmen, dabei Einfluss gewann.

Als Raphael nach vierjährigem Aufenthalte Florenz verliess, war er immer noch Renaissancekünstler, doch hatte sein Gefühlsschaffen inzwischen eine verstandesmässig kritische Unterlage bekommen. In Rom und im persönlichen Verkehre mit Bramante, nicht zuletzt auch angesichts der grossen ihm übertragenen Aufgaben, erhebt sich sein Wollen und Können unerwartet rasch zum Monumental-Bedeutungsvollen. Jetzt erst durchströmt ihn ein kühnes Kraftgefühl, das seinen Pinsel befähigt die Raumgebilde seines väterlichen Freundes Bramante mit Hilfe der von Leonardo entwickelten Mittel im Bilde greifbar darzustellen. Im Gefolge davon thut er dann den ersten selbständigen Schritt in den Barock hinein: die Sechsfiguren-Wage, die da mitten in der sonst nach Renaissanceart aufgebauten Schule von Athen hängt, ist der Keim der Weiterentwicklung von der stabilen zur labilen Composition geworden. Es ist bezeichnend, dass Raphael, wo ihm nicht gleich die rechten Füllmotive für die Gesammtcomposition einfallen, zu Donatello greift, demjenigen Meister, der mit einer natürlichen, in der Gothik wurzelnden Anlage zum Barock ein Jahrhundert zu früh am Beginn der Renaissance geboren wurde.

Jetzt erst ging Raphael auch das wahre Verständnis für das auf, was in Leonardos Kunst den Anstoss zu der grossartigen Entwicklung im Barock gegeben hat: die Vertiefung des Ausdrucks durch das Helldunkel. Indem er diese Einsicht seinem neuen Raumgefühle gesellt, entsteht die Madonna mit dem Fisch, die erste vollendete Barockleistung. Sobald Raphael aber das in diesem Bilde waltende Pathos in dramatisches Leben umzusetzen sucht, leidet er Schiffbruch. Der Heliodor ist der Beleg dafür. Und wieder ist es bezeichnend, dass ihm in dieser Zeit ein Meister Motive leihen muss, der ein grossartiges Raumgefühl mit leonardischer Tiefe des Ausdrucks verbindet: Dürer. Auf ihn geht die

übermächtige Wirkung des Räumlichen in der Vision des Ezechiel zurück.

Mit der zweiten Stanze schliesst der einheitliche Entwicklungsgang Raphaels. Wir haben im dritten Abschnitte eine Reihe von Gemälden behandelt, in denen die neueste Wendung in Raphaels unersättlichem und unermüdlichem Studieneifer zu so ausschliesslicher Geltung kommt, dass wir den Eindruck erhalten, als hätte Raphael alles bis dahin Errungene bei Seite geworfen und als folgte er, wie die Maniristen, die nach seinem Tode für ein halbes Jahrhundert die Oberhand in Mittelitalien gewannen, blindlings nur der einen Absicht, es der Antike und Michelangelo an plastischer Rundung der Einzelform gleichzuthun. Raphael lässt sich darin soweit gehen, dass er, um schöner Körper willen, im Borgobrand und der hl. Caecilie Inhalt und Composition vernachlässigt. Nur in dieser Zeit, in der tausend Dinge zugleich auf den Günstling Leo X. einstürmten, und er auch für die leere Phrase ein entgegenkommendes Lächeln gehabt haben mag, konnte ein Künstler vom Schlage des Sebastiano del Piombo ihm anziehend genug erscheinen, dass er seinen venetianischen Frauentypus für die hl. Magdalena im Caecilienbilde verwendete.

Von diesen Gemälden sind einige gleichzeitig mit den Meisterwerken entstanden, die wir im vierten Abschnitte für sich behandelten, so die Teppichcartons während der Vollendung des Borgobrandes, die Caecilie um dieselbe Zeit wie die Sixtina, der Amor und Psychecyclus kurz vor der Transfiguration. Ein solches Doppelschaffen wäre völlig unbegreiflich, wenn wir nicht wüssten, dass Raphael, damals auch noch mit dem Bau der Peterskirche, den Altertümern von Rom u. a. beschäftigt, nur selten ganz zu sich selbst kommen konnte und im Uebrigen entweder seine Schüler, so gut es eben ging nach Skizzen, die im Drange alltäglicher Geschäfte entstanden waren, arbeiten liess, oder selbst unter dem Eindrucke dessen malte, was ihn gerade beschäftigte. Nur so konnte es geschehen, dass derselbe Raphael, der eben noch seine gesammte vorhergehende Entwicklung verleugnet hatte, im nächsten Augenblick aus der Tiefe seiner gereiften Erfahrung Werke von unvergänglicher Grösse schaffen konnte, in denen allein alle Ele-

mente des grossen Stiles, Raum, Masse. Licht und Ausdruck, in einheitlichem Zusammenwirken ein imposantes Ganzes bilden. Um dieses grossen Stiles willen ist stets die Mehrzahl der Teppichcartons im höchsten Masse bewundert worden. Wir wissen jetzt, dass derselbe nichts anderes bedeutet als die souveräne Beherrschung der Werte, welche Bramante, Michelangelo und Leonardo neugeschaffen, Antike und Natur ergänzt hatten. Mit der sixtinischen Madonna gewinnt der neugeborene Barock unvergängliche Rechte von Hoheit und Adel, in der Transfiguration bricht sich in Raphael eine auch in der Durchbildung des Dramatischen so kraftvoll gestaltende Phantasie Bahn, wie sie erst wieder Rubens, der Meister besitzt, der die Höhe des inzwischen zum Felsenthrone erwachsenen Barock einnimmt. Wenn wir in Zukunft von diesem Gipfel aus zurückblicken werden auf die Anfänge, so wird sich Raphael, der letzte und grösste Künstler der Renaissance, als derjenige darstellen, welcher, nachdem er in stürmischer Ueberfahrt kühn mit den mächtig aufgetürmten Wogen gekämpft hatte, als der Erste siegreich an den von Leonardo, Bramante und Michelangelo geschaffenen Gestaden des Barock landete, um, kaum in der neuen Heimat angelangt, in der Blüte seines Lebens zu sterben.

CORREGGIO.

Es ist nicht zufällig, dass Vasari an der Spitze des dritten Teiles seiner Lebensbeschreibungen Leonardo da Vinci, Giorgione da Castelfranco und Antonio da Correggio unmittelbar nebeneinander stellt. Es sind die grossen, bahnbrechenden Meister des Lichtes, welche diesen Dreiverein bilden. Vasari weiss nicht viel von ihnen zu berichten. Auch heute noch ist ihr Entwicklungsgang von jenem geheimnisvollen Helldunkel umschlossen, das sie selbst als bedeutendstes Ausdrucksmittel in die Kunst der Malerei eingeführt haben. Das grosse, ursprüngliche Genie dieser Gruppe, ist Leonardo; er leuchtet den beiden andern voran. Wir können für Giorgione so gut, wie für Correggio nachweisen, dass sich die Wurzeln ihrer Kunst in dem florentiner Altmeister verlieren.[1] Doch das soll nicht den Inhalt der nachfolgenden Studie bilden.

Wir wollen vielmehr zeigen, wie Correggio, ursprünglich in der von den Künstlern seiner Heimat, dann von Mantegna und Leonardo erhaltenen Anregung fussend, dazu kommt, seinen in der Madonna mit dem hl. Franziscus in Dresden fast noch ganz in den Traditionen des Quattrocento befangenen Stil in etwa zehn Jahren so vollständig zu ändern, dass wir ihn als den eigenartigsten Barockmaler Italiens bezeichnen müssen. Die Aufgabe ist

---

[1] Vgl. für Giorgione meinen Aufsatz über die venetianische Kunst in den preussischen Jahrbüchern Bd. 79 (1895) S. 28 ff. Ueber Correggio meine Anzeige in der Beilage Nr. 29 zur Allgemeinen Zeitung vom 30. Januar 1897.

also entsprechend der eben für Raphael gelösten. Die Untersuchung wird zeigen, dass sich ein grösseres Widerspiel in der Entwicklung zweier Künstler kaum denken lässt.

In der Franziscusmadonna (Kn. 13) geht Correggio bekanntlich aus von der Madonna della Vittoria des Mantegna im Louvre. (Kn. 117) Der Aufbau des Thrones, die Haltung der Madonna, die Bewegung ihrer rechten Hand, vielleicht auch der Dreiecksaufbau der Mittelgruppe mit den dahinter in den Ecken stehenden Figurenpfeilern, das Alles findet sich dort wieder. Ueberdies hat der schon in dem genannten Bilde Mantegna's von 1496 offenkundige Einfluss des Leonardo bei Correggio eine wesentliche Steigerung erfahren. Die Art wie Franziscus und Katharina sich mit ekstatischem Ausdrucke vorneigen, und dadurch das mittlere Dreieck — dessen Seiten rechts im zurückgesetzten Fusse des Johannes, links in der nur zu diesem Zweck eingeführten Schleppe des Franziscus enden — viel kräftiger als bei Mantegna herausheben, das ist ebenso leonardisch, wie der Kopf Johannes des Täufers und andere Einzelzüge deren Vorführung hier zu weit ab führen würde. Thatsache ist, dass wir den im Sinne Leonardo's durchcomponierten Typus der santa conversazione vor uns haben und Correggio hier noch Schulter an Schulter mit seinen Vorläufern und Zeitgenossen, steht.

Und doch zeigt sich auch schon in der Franziscusmadonna eine selbständige Weiter- und Umbildung in der Richtung des malerischen Stiles. Zwar mit dem entscheidendsten Kennzeichen, der Anwendung des Helldunkels, macht Correggio erst schüchterne Versuche. Doch sind Motive, wie der linke, aus dem Schatten hervortretende Fuss des Johannes oder der links oben die Grenze von Licht und Schatten überfliegende Engel schon durchaus in seiner späteren Art gehalten. Am kräftigsten äussert sich das neue, barocke Empfinden in der Einführung jener die Composition vertical abschliessenden Riesensäulen, wodurch Massen entwickelt werden, wie sie zwar auch Tizian bald darauf in seiner Pala Pesaro (Kn. 19), die Architektur aber erst ein Jahrhundert später anwendet. Nimmt man dazu, wie Correggio seine, für die Ruhe aufgebaute Gruppe in Bewegung setzt d. h., die aufrecht stehenden

und sich verneigenden Gestalten in der Diagonale wechseln lässt, und so in das Ganze eine Art Drehung bringt, die, von der geschraubten Madonna aufgenommen, oben wunderbar in den um ihr Haupt kreisenden Engeln ausklingt, beachtet man ferner den malerisch unsicheren und unplastischen Aufbau des Thrones, so bekommt man den lebendigen Eindruck, wie dem jungen Genie der ererbte Rock eng wird, er die Arme reckt und es nur eines kräftigen Ruckes bedarf, damit der ganze Staat zerfetzt von seinen Schultern falle.

Diese Stilwandlung wird sich am überzeugendsten nachweisen lassen, wenn wir unmittelbar neben die Franziscusmadonna ein zweites grosses Altarwerk der Dresdener Galerie, die mindestens zehn Jahre später entstandene „Heilige Nacht" (Kn. Titel, Kl. B. 434), eine Anbetung der Hirten stellen, welche alle Merkmale seines entwickelten Stiles an sich trägt.

Als Ausgangspunkt der Betrachtung dieses Bildes diene die berühmte, ihr Kind anbetende Gottesmutter in der Triubuna der Uffizien. (Kn. 62.) Sie ist nichts anderes als eine Parallelschöpfung der rechten Hälfte der Nacht. Den Gegenstand beider Darstellungen bildet eine junge Mutter, die voll innigster Zärtlichkeit in den Anblick ihres Kindchens versunken ist. Zwischen ruinenhaften Architekturmassen hindurch öffnet sich der Blick in eine in ruhigen Linien verlaufende und in der Dämmerung liegende Landschaft, deren Tiefe im Wesentlichen erzielt wird durch einen scharf umrissenen Hügel, der rechts den Mittelgrund abschliesst. Im Vordergrund öffnet sich ein im Halbdunkel liegender Raum, der links durch eine mächtig vor die Wand tretende Halbsäule, rechts durch pflanzenbewachsenes Gemäuer abgeschlossen wird. Ganz vorn führen Steinstufen zu einer Art Plattform, auf der vor dem Unterbau der Säule ein Holzstoss errichtet ist, auf oder neben dem auf einem Strohlager das Kind ruht. Soweit decken sich die beiden Gemälde in Florenz und Dresden in der Anordnung der Umgebung. Mehr noch, in beiden sieht man auf der Plattform neben der Säule die junge, schöne Frau knieend vor dem Kinde. Das gescheitelte und die Schläfen in Wellen umrahmende Haar, die Züge des freundlichen Gesichtes, der entblösste Nacken, die

reich flutenden Gewänder geben der Gestalt in beiden Bildern einen Reiz, der nur überboten wird durch das rührend seelige Aufgehen der Mutter in ihrem Kinde. In den Uffizien liegt das Baby splitternackt auf dem Stroh am Boden, Auge und Händchen der Mutter entgegen, die sich etwas gezwungen vorneigt und die Hände dem Würmlein unten entgegenbreitet. Ins Unendliche gesteigert erscheint das weltverlorene Mutterglück in dem Dresdener Bilde, wo das Kind in süssem Schlaf auf dem Holzstosse liegt, umschlungen und gehütet von der regungslos im Anschauen verharrenden Schutzfrau. Die Verkürzung im Kopfe der Madonna und dem des Kindes ist unsagbar glücklich getroffen. In der Nacht gesellt sich zur Madonna noch Joseph, der hinter ihr dem drollig störrigen Esel beizukommen sucht, wodurch der Eindruck des freundlichen Familienidylls noch gesteigert wird.

Correggio stellt also denselben Gegenstand zweimal dar. Und nun ist trotzdem die Nacht doch etwas ganz anderes als die Madonna der Uffizien. Das liegt ja allerdings schon in dem Contract für die Nacht von 1522 begründet, worin von Correggio keine Madonna, sondern eine Geburt des Herrn mit den dazu gehörigen Figuren gefordert wurde. Der Künstler wandelte den Tag in Nacht und machte das Kind selbst in unnachahmlicher Natürlichkeit zur Lichtquelle; dann malte er zu seinem Madonnenidyll noch die üblichen staunenden Hirten und Frauen und oben den Chor der Engel zu. Es frägt sich nur, ist damit auch die zerfahrene Composition des Hirten links im Vordergrunde und das nach Vasari wie vom Himmel herabgeregnete Engelgewirr erklärt, das links oben die Ecke füllt? Der Gegensatz zwischen der gemütvollen Anmut und Ruhe in Form und Bewegung auf der rechten Seite und diesen aufdringlichen Gestalten links ist zu gross, als dass sich nicht von vornherein der Eindruck geltend machen sollte, dass da etwas Fremdes, nicht unmittelbar aus der vorliegenden Kunstschöpfung Strömendes hereinspielt.

Damit sind wir beim Kernpunkt dieser Untersuchung angelangt: die linke Seite der „Nacht“ bezeichnet einen so krassen Stilwandel in der Art des Correggio, dass wir unwillkürlich nach den Gründen desselben fragen. Man halte zudem die Madonna

mit dem hl. Franziscus und die Nacht nebeneinander: das ist fast nicht derselbe Meister. Der Wandel in der Beleuchtung ist noch zu fassen; es ist derselbe wie etwa bei Raphael beim Uebergang von der ersten zur zweiten Stanze, die stimmungsvolle Ausdrucksfähigkeit von Licht und Schatten ist entdeckt. Wie bei Raphael, so mag sich die Thatsache ganz folgerichtig aus dem von Leonardo erhaltenen Anstoss entwickelt haben. Hatten sich die Thore des malerischen Stiles schon bei Raphael mächtig, aber ruhig geöffnet, so springen sie bei Correggio weit auf und eine Sturmflut neuer Ausdrucksmittel erscheint im Gefolge des vorauseilenden Lichtstrahles. Man vergleiche doch den leonardischen Johannes in der Franziscusmadonna von 1514—15 mit dem Hirten der Nacht, die verzückt aufblickende Katharina mit dem am Herde sitzenden Hirten, die kreisenden Engel oben in dem Jugendwerke mit dem Engelgewimmel des Meisterwerkes.

Correggio lässt sich in seiner heiligen Nacht, unbewusst vielleicht, zunächst von dem Wunsche leiten, die Wirkungen seiner Lichtconcentration nicht in der Durchrieselung des Raumdunkels allein, sondern greifbar auch durch Figuren zu geben, die im Bilde selbst davon lebhaft bewegt werden. So entstand die vom Lichte geblendete Frau im Mittelgrunde links vor der Säule. Auch der neben dem Holzstosse sitzende Hirt links vor ihr dient noch derselben Absicht. Dagegen kommen wir mit einer so einfachen, aus der Sachlage begründeten Erklärung für den Hirten links vorn und den Engelchor oben nicht aus. In dem staunenden Hirten steckt eine Perspektive, die in der Gesammtanordnung des Bildes ebensowenig ihre Begründung findet, wie, vom Standpunkte der Franziscusmadonna aus, die geradezu frechen Motive in der Engelwolke darüber. Hier nun ist der Punkt, wo die Betrachtung derjenigen Werke Correggios einzuschieben ist, in denen sich die zwischen Franziscusmadonna und Nacht erfolgende Entwicklung abspielt: seiner monumentalen Freskencyclen in S. Paolo, S. Giovanni und im Dome zu Parma. Sie werden uns den Schlüssel auch für den Hirten und die Engelgruppe der Nacht in die Hand geben.

Das allen diesen Fresken Eigentümliche ist, dass Correggio

sich in ihnen von jeder Rücksicht auf den in der Phantasie der Zeitgenossen zu bestimmten Vorstellungen verdichteten religiösen Inhalt, wie auch von der durch die Renaissanceschulung veredelten Form und gesetzmässig gewordenen Anordnung lossagt und ganz seiner persönlichen Auffassung und augenblicklichen Eingebung folgt. Seine Schöpfungen sind seither nicht mehr in hartem Ringen zur Notwendigkeit erwachsene Gebilde, wie bei Leonardo, Michelangelo und, nach schwerem Ringen auch bei Raphael, sondern Kinder des Augenblicks, Einfälle. Er ist auch darin der erste Moderne: die Kunst sinkt zur virtuosen Technik, zum Effect herunter, sie wird Decoration, der Adel des geläuterten Ideals ist ihr genommen.

Gleich im ersten 1518 für Donna Giovanna, die Aebtissin des Klosters S. Paolo in Parma geschaffene Cyclus lenkt er in diese Bahn ein. Er hatte dort einen gewölbten Raum, wahrscheinlich ein Speisezimmer, mit dem Jagdzuge der Diana zu schmücken (Kn. 21ff). In der Art des Leonardo-Mantegna wandelt er die Decke in ein durchbrochenes Laubdach um und lässt in den sechzehn Oeffnungen Teile des durch Putti dargestellten Jagdtreibens sehen. Correggio will gar keine für sich abgerundeten Ovalcompositionen wie etwa Raphael in den Zwickeln der Farnesinaloggia liefern, ihm liegt daran den Eindruck eines zufälligen Ausschnittes aus einer lustig drängenden und treibenden Masse hervorzubringen, wenn er sich auch nicht immer ganz von einer unwillkürlichen Rücksichtnahme auf den Rahmen frei machen kann. In den Lünetten darunter stellt sich Correggio, wie etwa hundert Jahre später die Carracci in der Farnese-Galerie, die Aufgabe, die Beleuchtung des Saales als thatsächliche Lichtquelle auch im Bilde gelten zu lassen und vervielfältigt die Schwierigkeiten dadurch, dass er halbrunde Absiden fingirt, vor denen im scheinbar natürlichen Unterlichte schattenwerfende Antiken stehen. Man sieht, wie er schon hier in das Aufsuchen von Beleuchtungseffecten gerät, die auf die Nacht hinführen konnten. Aber das virtuose Ueberwinden von Schwierigkeiten, das an Michelangelos Jonas an der sixtinischen Decke anklingt und von Eindrücken ausgeht, die Correggio in der Camera degli sposi des Mantegna erhalten hatte, ist es nicht, was uns augenblicklich festhalten soll.

Wir möchten die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Wahl der Gegenstände und dio Form dieser mythologischen Statuetten lenken. Donatello im Hof des Mediceerpalastes und Sebastiano del Piombo im Galathea-Saale der Farnesina haben ähnliche Aufgaben zu lösen gehabt. Donatello, unter dem vollen Eindrucke der kurz vorher in Rom bewunderten Antike stehend, hält sich bewusst in deren Formen und Compositionen, Sebastiano sieht ganz von ihr ab. Bei Correggio finden wir ein naives Sichgehenlassen: Anregungen von Seiten antiker Denkmäler wechseln mit eigenen, zum Teil ebenso formenschönen, wie inhaltleeren Darstellungen, das Ganze ist so heiter und launig gegeben, dass man sich einer anmutigen Causerie über antike Stoffe gegenüber fühlt. Ausgangspunkt dafür war, wie Corrado Ricci [1] wohl richtig bemerkt hat, das Wappenzeichen der Bestellerin, der Halbmond. Er führte auf Diana, diese auf die Antike und den Jagdzug.

Raphaelisch — so lässt Henry Thode den Beschauer unwillkürlich beim Anschauen dieser gemalten Statuetten ausrufen. [2] Raphael habe so in der Farnesina, in den Loggien, im Badezimmer des Bibiena, in dem „Urteil des Paris" die Antike interpretirt. Ich kann mir den Gegensatz zwischen dem in diesen Werken rein plastisch sehenden Raphael und dem zu allen Zeiten, und so auch in den Fresken von S. Paolo durch und durch malerisch empfindenden Correggio nicht grösser denken. Für mich ist die Stanza di S. Paolo aus dem Formen- und Ideenkreise Mantegna's entstanden und im Sinne des Leonardo malerisch umgebildet. Das individuelle Element des Correggio liegt in der freien Willkür mit der schon hier Inhalt und Form behandelt sind. Das Gleiche gilt für die Putti des Jagdzuges. Ich weiss nicht, wodurch sie für Thode so sehr überzeugend raphaelisch werden. Mantegna und vielleicht einer der zahlreichen antiken Kindersarkophage mögen den Anstoss gegeben haben, aus dem Correggio's zur Freiheit erwachte Phantasie den Reigen gestaltete. Vielleicht spielt da auch ein

[1] Antonio Allegri da Corregio. Sein Leben und seine Zeit. Aus dem Italienischen Manuscript übersetzt von Hedwig Jahn 1897, S. 175.
[2] Correggio, Sammlung Knackfuss S. 40.

verlorenes, zwischen Raphael und Correggio vermittelndes Werk des Leonardo herein.

Für die Kuppel von S. Giovanni Evangelista (Kn. 39 ff.) war der Gegenstand bestimmter umschrieben. Die Personen sollten, so neu die Gesammtdarstellung auch ikonographisch ist, doch dem typisch entwickelten religiösen Darstellungskreis angehören. Wir haben eine Vision des Kirchenpatrons vor uns: Johannes sieht Christus inmitten der Engelsphären schwebend, umgeben von den auf Wolken gelagerten elf Mitjüngern. Für den Quattrocentisten wäre die Ausführung mit Hilfe der überlieferten Typen überaus einfach gewesen. Was nun macht Correggio daraus? Ricci hat nur Lob für diese „Giganten" und findet in einem Apostel ein Schönheitsideal, das sich den besten Werken der antiken Skulptur an die Seite stellen lasse. Das ist nur bedingt zuzugeben. Die Gestalt an sich mag von antiker Formenschönheit sein; aber die Art wie Correggio sie vor unseren Blick stellt, ist unantik. Correggio hat keinen plastischen Sinn, Beine und Arme drängen sich in seinen Gemälden vor Brust und Kopf, die man nur sieht, wann das malerische Motiv sie zufällig vortreten lässt. Man könnte Ricci's Lob gegenüber versucht sein, in das entgegengesetzte Extrem zu verfallen und zu sagen: statt Christus mit all dem Adel zu umkleiden, den besonders die byzantinische Kunst ihm gegeben und die italienische gemildert übernommen hat, führt Correggio uns einen glatzköpfigen Herren vor, den wir gerade in dem für seine Erscheinung ungünstigsten Augenblicke sehen, wie er nach dem Bade, in sein Leintuch gewickelt, gymnastische Uebungen macht oder ein Luftbad nimmt. Dafür benehmen sich die Apostel, an denen etwas Derbheit der Auffassung eher zulässig gewesen wäre, um so würdiger: behaglich auf weiche Wolken gelagert, hat sich dieses Collegium schöngeistiger Professoren in Gedanken vertieft, von denen sie der augenblickliche Vorgang nicht recht loszureissen vermag. Die wolkenschiebenden oder wie um die antike Statue des Nil kletternden Putti bilden gleichsam den Schülerchor, der die Gelegenheit ernster Sammlung des Aufsichtsrates benutzt, um sich recht mutwillig dem Spiele hinzugeben.

Auffallend sind die Kopftypen Christi und der Apostel. Sie finden weder bei Leonardo im Abendmahl, noch in Tizians Assunta eine Parallele. Zwei Typen sind vorherrschend, der glatzköpfige des Christus, Petrus und Johannes und ein wie bei diesen bärtiger Kopf mit reich gelocktem Haar. Nur einmal findet sich der unbärtige Jünglingskopf. Es ist unläugbar, dass die beiden bärtigen Typen auch bei Raphael z. B. in der Gegenüberstellung des Plato und Aristoteles in der Schule von Athen und in der Disputa im Nebeneinander des Petrus und Adam und den beiden Gestalten auf der Wolkenbank gegenüber massgebend hervortreten. Mit dieser Thatsache wird eine Untersuchung der von Thode behaupteten Beziehungen zwischen Correggio und Raphael einzusetzen haben. Unter den Möglichkeiten einer anderen Erklärung dieser Beziehung in den Typen wird auch die Frage der Mode und wie man sich in gelehrten Kreisen um 1510—30 trug, zu erörtern sein. Für Thode's Ansicht spricht im gegebenen Fall, dass sich auch sonst Motive, die auf die vaticanischen Fresken hindeuten, nachweisen lassen. So insbesondere die Gegenüberstellung des Johannes und Augustin in einem der vier Kuppelzwickel von S. Giovanni (Kn. 52), worin im Gestus des Johannes der Sokrates, in der Kopfstellung des Augustin der Aristoteles der Schule von Athen durchklingen.

Wie dem auch sei: der Einfluss Raphaels auf Correggio ist kein nachhaltiger gewesen, etwa von der Art wie bei Raphael selbst der von Leonardo, Bramante, der Antike und Michelangelo. Er lässt ihn ebenso hinter sich, wie Michelangelo die Antike. In Correggio wie in Michelangelo ist schliesslich das allein Massgebende, das, was ihren Stil ausmacht, die eigene unbändige Individualität geworden. Raphael gab, wenn er überhaupt eingegriffen hat, Correggio nur die Anregung sich an Monumentalaufgaben mit der ganzen Glut seiner leidenschaftlichen Sinnlichkeit wetteifernd heranzuwagen.

Die gelassene Ruhe der Apostel von S. Giovanni konnte, das ist vorauszusehen, Correggio auf die Dauer nicht genügen. Weit entfernt von aller natürlichen Einfachheit der Antike oder elementaren Würde eines Michelangelo, musste er bald Bewegung um jeden Preis suchen. Sie gehört zu seinem Wesen. Und Correggio tritt

in die Vollkraft seines ureigensten Stilgefühles in jenem grossen Werke, dessen Ausführung etwa die zweite Hälfte der zwanziger Jahre füllt, wie die Fresken von S. Giovanni ihn die erste Hälfte desselben Decenniums festgehalten hatten. Eine neue Welt thut sich in diesem letzten und grössten Monumentalwerke des Künstlers, der Himmelfahrt Mariae in der Domkuppel zu Parma (Kn. 68 ff.) auf.

Hier ist Alles in's Masslose gesteigert. Gleich der Aufwand an Raum und Masse geht in's Grenzenlose. Der in einem mystischen Lichtschimmer verschwimmende Himmelskegel wird durch ungezählte Heerscharen von Heiligen, links Männern, rechts Frauen, gebildet, die sich in endloser Ordnung aneinanderreihen. Das ist die vollendete Art der Vorstellung des Himmels, wie die Phantasie der barocken Kirchenmaler sie in den folgenden Jahrhunderten festgehalten hat. Inmitten dieses Himmelsamphitheaters, das in der Anordnung an Dantes Hölle im Gegensinn erinnert, schwebt ein Engel empor. Da er, von der ganzen übrigen Gestaltenmasse losgelöst, einsam im Centrum der Kuppel sichtbar ist, so fällt ganz besonders auf, wie Correggio garnicht darauf bedacht war, ihn, den Vermittler zwischen Gott und Maria, von würdigem Adel der Bewegung erscheinen zu lassen. Wie bei einem Seiltänzer sehen wir Gesäss und Gliedmassen von unten, während Kopf und Brust fast völlig zurücktreten. Michelangelo in den Schöpfungsbildern der Sixtina (Kn. 31 ff.) und Tizian in seiner Assunta (Kn. 32) haben ähnlich kühne Verkürzungen in den Hauptfiguren gewagt, der Nachdruck aber blieb doch immer auf den edlen Teilen des Körpers und wo Michelangelo, wie in der Schöpfung der Pflanzen (Kn. 33), Gott ähnlich wie Correggio seinen Engel zeigt, da hat er dem unschönen Körperlichen ein übermenschlich Geistiges in der Gestalt des Schöpfers, der Sonne und Mond ihre Plätze anweist, gegenübergestellt. Bei Correggio aber gibt dieser Engel nur den Ton an; er gleicht einem übermütigen Jauchzer, dem in allen Teilen des Himmelsraumes ein brausend vielstimmiges Echo folgt. Was da am unteren Rande des zum Höchsten emporführenden Trichters in den Wolken herumwirbelt, überbietet sich in den tollsten Bewegungen, wobei als Lieblingsmotiv der Luftpurzelbaum wiederkehrt. Da bietet sich dem Auge thatsächlich der Anblick

froschschenkelartig herausgereckter Unterleiber von ungezwungenster Naturwahrheit und wir begreifen, dass ein vorlauter Canonicus das Gemälde ein guazzetto di rame nennen konnte. Die Hauptfigur, Maria, bleibt fast unbemerkt. Bei starker Verkürzung ist sie von einem bunten Figuren-Reigen umgeben und statt mit dem voranschwebenden Engel aus dem Kreise der Heiligen herausgehoben zu sein, kühn auf die Wand des Himmelstrichters projicirt. Auf Wolken gelagert schwebt sie, in seligem Ernst zurückgelehnt, nach aufwärts, die Arme sind der Höhe entgegengebreitet. Putti lagern neben ihr und tragen sie, ein Chorus schlankleibiger Jünglinge und Jungfrauen umgaugelt musicirend und tanzend ihren Wolkenthron. In der Madonna lässt Correggio seiner Empfindungsglut, in den sie umgebenden Gestalten seinem virtuosen Uebermut die Zügel bis zum Aeussersten schiessen, seine Phantasie tanzt den tollen Reigen so leidenschaftlich mit, dass Alles ganz natürlich erscheint. Man versäume nicht, die eine oder andere dieser Gestalten in alle Einzelheiten genau zu verfolgen; man wird dann Motive finden, die Correggio in den verschiedendsten Varianten immer und immer wiederbringt, so den von hinten gesehen nach dem Hintergrund Fliegenden, welcher durch eine Wendung des Oberkörpers nochmals den Kopf zeigt, oder zwei sich zärtlich umschlingende Gestalten oder endlich einen, der dem Beschauer Leib und Brust zuwendet.

Haben diese Teile des grossen Gemäldes, mit überzeugender Wahrheit die ungebundene Bewegung im schrankenlosen Luftmeere wiedergespiegelt, so versetzen die unten stehenden zwölf Apostel (Kn. 74 ff.) mit einem Male wieder auf realen Boden. Correggio hat am Kuppelrand im Bilde eine Balustrade errichtet; die Jünger Christi, welche eben noch in S. Giovanni mit allem Behagen ihr sonniges Wolkenheim genossen, mussten auf Befehl vor diese Balustrade an den Rand der Kuppel treten und in dieser lebensgefährlichen Situation die Rolle von flott dressirten Statisten übernehmen. Ihre eben noch in idealer Nacktheit prangenden Körper wurden theatralisch in Mäntel gehüllt und die gelassene Ruhe musste auf das Stichwort: „Ein Wunder! ein Wunder!“ (Thode S. 76) der pantomimischen Drastik von Bühnenhelden

weichen, die sich gegenseitig nicht genug überbieten können. Tizians Assunta-Apostel sind dafür würdige Vorläufer; auch sie halten dem Beschauer so aufdringlich als möglich ihre Leiber unter die Augen, um ihn zum Glauben an ihre Erregung zu zwingen. Wie Correggio sie die Köpfe verzückt verdrehen, die Arme in die Luft werfen, den Körper bebend vor Hochdrang emporwinden lässt, und die Gewänder zu Trägern der aufgebauschten Handlung macht, das ist ja von Tizian und seit den Caracci von Gleichgesinnten immer wieder bewundert worden. Die herrlichen Jünglingskörper, welche die Balustrade hinter den Aposteln beleben, können über die Geschmacklosigkeit in der Anbringung dieser letzteren und dem hier besonders hässlich zur Geltung kommenden mantegnesken Motiv der Ueberschneidung ihrer Beine durch den Kuppelrand, nicht hinwegtäuschen. — Wir müssen bei dieser allgemeinen Charakteristik stehen bleiben und wenden den Blick zurück auf den Hirten und den Engelreigen in Correggio's Nacht.

Ich denke, man wird nun nicht mehr im Zweifel sein, woher diese, der gemütvollen Art rechts so entgegengesetzten Figuren links kommen. Was der Künstler im Dunkel seiner beiden Kuppeln für den Anblick von fern zuerst gewagt hatte, das bringt er mit der grössten Unverfrorenheit auch in sein Tafelgemälde und unmittelbar vor unser Auge. Dadurch entsteht zunächst ein starker Contrast, eine Unruhe, die den Widerspruch reizt: bei den an religiöse Würde und ruhige Form gewöhnten bestellenden Priestern einst ebensogut, wie bei dem Kunstforscher, der den in Correggio's genialer Natur liegenden gesunden Keimen zu Licht und Bewegung nachgeht. Aber wie heute bei der Mehrheit des Publikums, so auch in Correggios Tagen: was der Künstler in übersprudelnder Kraftfülle für sich gewagt hat und wovor er wahrscheinlich selbst zuerst zagend gestanden haben mochte, das findet Anklang, wird Mode und Gesetz. Und dieses Gesetz ist das des späten, decorativen Barock, des Barock im schlechten Sinne des Wortes.

Der Hirt in der Nacht [1] kennzeichnet sich von vornherein

[1] Von befreundeter Seite wird als Deutung für ihn vorgeschlagen, er wolle sagen: «Corpo di bacco, è vero dunque!?»

durch die auffallende Ansicht di sotto in su als ein Genosse der Apostel in der Domkuppel. Er thut das nicht weniger durch die knieweiche Bewegung der kräftigen Beine, das Geschraubte des Oberkörpers, das Ausrecken der rechten Hand, das verlorene Profil des staunenden Gesichtes, wie durch die unruhige Anordnung des kurzen Gewandes. Das oben hereinschneiende Durcheinander von Engeln ist nichts anderes als ein Teil des Froschgerichtes der Domkuppel, die Motive sind genau die, auf welche ich oben bereits aufmerksam gemacht habe. Und wie Correggio erst, nachdem er die idyllische Familiengruppe fertig hatte, auf den Einfall kommt, seine an der Kuppel gewagten Ausartungen auch hier im Tafelgemälde anzubringen, das belegen Anzeichen in der Composition. Man beachte, dass durch dieselbe ähnlich wie in Raphaels Grablegung in der Richtung der Diagonalen des Bildes eine Art Andreaskreuz geht und der stehende Hirt im wahren Sinne des Wortes auf die linke Seite desselben genagelt erscheint; wenigstens muss er sich so verrenken, dass sein Körper das linke von den Diagonalen eingeschlossene Dreieck füllt. Der eine Arm des Kreuzes wird gebildet durch seine Beine, den Kopf des Esels und den des Joseph, der andere durch Hand und Kopf des stehenden, dann Kopf und Hand des sitzenden Hirten und einen ganz willkürlich als Diagonalholz über den Holzunterbau laufenden Lichtstreif. Abgeschwächt wird dieses Kreuz durch die zersetzenden Lichteffecte und besonders auch durch den von dem stehenden Hirten gehaltenen Knüttel, der den geschlossenen Eindruck der übrigen Composition durchbricht.

Es ist nun klar, wie Correggio zu dieser eigenartigen Composition kam. Zuerst dürfte eine Madonna in der Art derjenigen der Uffizien dagewesen sein. Dann sollte die Anbetung der Hirten daraus werden. Dafür drängten sich Correggio Gestalten auf, die er eben in der Domkuppel anbrachte. Um nun die Verbindung herzustellen, musste der Schwerpunkt der Composition nach links verschoben, und die Massen in's Gleichgewicht gebracht werden. Das besorgt ähnlich wie in Raphaels Grablegung das Andreaskreuz prächtig. Der Hirt fügt sich ihm genau ein und Joseph mit dem störrigen Esel scheint direkt aus diesem Grunde so ange-

bracht. Am überzeugendsten aber dürfte der diagonal über den Holzstoss laufende Lichtstreif wirken, der sonst gar keinen Zweck hätte, ebenso die Einführung des Hundes mit dem quer über seinen braunen Kopf laufenden weissen Fleck. Der linke Arm der Frau, welche die Hand vor die geblendeten Augen hält, steht im Winkel des einen Querarmes zu dem im Verlaufe des andern Querarmes des Andreaskreuzes eingefügten Eselskopf.

Wie übrigens die Kuppelgemälde in die Tafelmalerei Correggios hereinspielen, dafür gibt den schlagendsten Beweis der Ganymed der Wiener Galerie. (Kn. 105, Kl. B. 884). Er ist nichts anderes als die freie Wiederholung eines der wolkenschiebenden Knaben, die Correggio in den Zwickeln der Domkuppel um die vier Schutzheiligen von Parma gemalt hat.[1] Es wimmelt dort geradezu von schönbewegten Körpern, die um so anmutiger zur Geltung kommen, als Correggio, etwas beruhigt in seiner Phantasie oder mit Rücksicht auf die Forderungen der in Fächerform vorspringenden Fläche, sie so gibt, dass die oberen, edlen Teile des Körpers überwiegen, und eine von innen heraus geklärte Schönheit hervortritt, die bisweilen an Thorwaldsen anklingt, doch weit über diesen hinausgeht. Diesen Namen ruft besonders die schwebende Gestalt einer Jungfrau auf die Lippen, die gerade unterhalb des hl. Bernhard (Kn. 69) erscheint. Ihr von unten rechts entgegen nun schwebt ein Knabe, der, von der Seite gesehen und mit den Armen in die Wolken greifend, zwischen denselben herabhängt und, das rechte Bein etwas erhebend, den Kopf zurück auf die linke Schulter legt, so dass sein grosses Kinderauge und der etwas ängstlich lächelnde Mund dem Beschauer zugewendet sind. Ein über die rechte Schulter geworfenes Gewandstück, das die linke frei lässt, bedeckt den Leib und bauscht sich um die Hüften auf. Es kann gar kein Zweifel sein, dass wir Zug für Zug den Ganymed vor uns haben, die Wolkenform sogar entspricht den Ausladungen des Adlers. Man könnte meinen, das Verhältnis sei umgekehrt, Correggio habe den Ganymed in

---

[1] Das hat auch schon Ricci S. 339 erkannt. Er und Thode S. 108 gründen darauf Zweifel an der Echtheit des Wiener Bildes.

seine Kuppelmalereien übernommen. Als Beleg könnte sogar angeführt werden, dass sich daraus erkläre, warum der Putto so ängstlich dreinblicke und das hemdartige Gewandstück trage, das doch allen seinen um die vier Heiligen von Parma schwebenden Gefährten fehlt. Aber diese Drapirung kommt oben in der Kuppel selbst oft genug vor. Auch scheint gegen diese Annahme die Ungezwungenheit der Einordnung in das Kuppelgemälde und ein Detail zu sprechen; man beachte den hinter dem Knaben herflatternden Gewandzipfel: im Fresko ist derselbe ganz kurz, die Wolke setzt seine Rundung fort, in der Tafel, wo die Wolke dafür nicht zur Verfügung stand, nimmt der Zipfel selbst diese Form an und schwebt, statt nachzuflattern, unerklärlich voraus. Die Sachlage ist verwandt der Art wie Raphael ein Gewandmotiv Fra Bartolomeos in seinem S. Severobilde in Perugia verwendet.

Die Zweifel an der Echtheit scheinen mir, angesichts der wunderbaren Beweglichkeit des Lichtes, die in dem Wiener Bilde steckt und die nur Correggio selbst so lebendig hervorzuzaubern wusste, unberechtigt. Wenn Thode hervorhebt, dass Correggio sich nie wiederholt habe, so ist das unrichtig (Vgl. unten S. 109). Das halbe Schweben und Hängen bildet er öfter in dieser Art. So einmal sehr ähnlich schon in der Kuppel von S. Giovanni unter einem der Apostel (Kn. 42). Auch in der Kopfwendung des Knaben handelte es sich um ein Lieblingsmotiv des Künstlers, den die Idee, den Wolkenschieber in eine weiträumige Gebirgslandschaft zu versetzen und zum Liebling des Zeus zu machen, an sich zur Ausführung reizen mochte.

Wie dem auch immer sei, Correggio verliebt sich in das Motiv des blondgelockten Knaben, mit den seelenvollen Augen. Der im Putto-Ganymed so ungemein einfach und natürlich zurückgewandte Kopf kehrt wieder im Centrum eines grossen Tafelgemäldes, der Madonna della Scodella. (Kn. 94/5. Kl. B. 938.) Man vergleiche diese Ruhe auf der Flucht in Parma mit dem Jugendwerke in den Uffizien (Kn. 17). Es liegt dieselbe Entwicklung vor wie bei den beiden bis jetzt besprochenen Dresdener Bildern: dort eine in religiöser Scheu und den hergebrachten Formen befangene Ausdrucksweise, hier dagegen ein Emporrauschen

oder Herabstürzen in Composition, Inhalt und Form. Josef und der Engelreigen in der Palmenkrone sind wie der Hirt und die Engel in der Nacht aus dem Geiste der Domkuppel geboren. Die Madonna will eben den Napf mit Wasser füllen oder füllen lassen; sie sieht den Knaben zuwartend an, der sie dadurch, dass er ihren linken Arm festhält, am Vorneigen hindert. Zugleich aber greift er mit der rechten Hand zurück nach oben, woher ihm Josef mit herzlich derbem Zuruf oder Lachen Früchte reicht. Nicht genug aber, dass Christus so durch diese, ähnlich ...ch in der Madonna del latte (Kn. 59) zu beobachtende Zweiteilung der Handlung die Verbindung in der diagonal hochdrängenden Composition herstellt, wendet er auch noch den Kopf genau mit demselben Ausdruck aus dem Bilde heraus wie im Putto-Ganymed. Hier aber soll jemand diese Bewegung für einfach und natürlich halten! Es ist ein verführerisches Kokettiren mit dem Beschauer, das zwar recht schön wirkt und beim Publikum ungezählte Ach und Weh des Entzückens hervorruft, innerlich aber hohl und von äusserster Gefahr für die Erhaltung der von der Renaissance seit Giotto so sehr gepflegten Wahrhaftigkeit des künstlerischen Ausdruckes wurde. Man beobachte nur, was diese Pose gelogen hat von Guido Reni's Beatrice Cenci an bis auf unsere modernen sog. Künstlerphotographien. Man könnte die Sünde nicht besser malen.

Fassen wir zusammen: Correggio gelangt offenbar an der Hand seiner Kuppelmalereien zur vollen Freiheit; gleichzeitig schlägt er auch in seinen Tafelgemälden denselben Ton an. Der Umschwung ist derselbe, wie wir ihn gleichzeitig auch in Venedig und in erster Linie bei Tizian beobachten können: das malerisch Wirkungsvolle tritt an die Stelle des schlicht Notwendigen. Die Kunst tritt aus dem Tempel heraus, lässt sich gehen. Der Leser wird vielleicht die Empfindung teilen, dass wir diesen Vorgang bei Correggio wie bei keinem zweiten Meister greifbar vor uns haben. Und greifbar lässt sich auch beobachten, wie sich, nachdem der Künstler den entscheidenden Schritt gethan hat, seine Kunst immer mehr vermenschlicht.

Das zeigt sich besonders in der Umbildung, die er wie Tizian

in der Darstellung Magdalenas vollzieht. Wir begegnen ihr in jenem herrlichen Weibe, das als malerische Vordergrundfigur in einem Madonnenbilde der Galerie zu Parma erscheint, das wir, als Gegenstück der Nacht, den „Tag" des Correggio zu bezeichnen pflegen (Kn. 90/1, Kl. B. 951). Deutlich macht sich auch hier im hl. Hieronymus die kecke Einführung eines di sotto in su wie für die Domkuppel gefertigten Aktes geltend, doch rundet sich das Bild im übrigen einheitlicher als in der Nacht. Magdalena und Hieronymus im Vordergrunde nehmen Maria mit dem wie ein Pascha auf ihrem Schosse thronenden Kinde, dem ein Engel mit submissem Lächeln etwas in einem Buche vormacht, in die Mitte. Die centrale Composition tritt aber vollständig zurück gegen das schon an der Scodella-Madonna beobachtete Aufrauschen der Massen, hier von rechts unten nach links oben. Und wie in der Scodella Madonna unser Blick immer wieder zurückkehrt zu dem reizendschönen Knabenkopf, so können wir hier nicht loskommen von dem Kopf der reuigen Schönen. Ganz im Vordergrunde rechts stehend, weiss sie die Entfernung vom Christuskinde dadurch zu überbrücken, dass sie den einen Fuss auf ein zwischenliegendes Felsstück setzt, und den Oberkörper darüber hinaus nach dem Mittelgrunde beugt. So schmiegt sie sich an die Hauptgruppe, streichelt so zu sagen mit dem Kopfe den Leib des Kindes, welches wie der richtige Pascha von dieser zärtlichen Huldigung nur nebenbei Notiz nimmt. Indem er sein Händchen auf ihr Haar legt, durchglüht es die Schöne heiss und sie verbleibt regungslos in ihrer Lage.

Was Correggio in dieser Gestalt leistet, ist der erste grosse Schritt bergab von der Höhe, die Leonardo in seinem Schutzengel erreicht hat. In diesem Engel der Londoner Grottenmadonna ist Alles selbstlose Hingabe, gegründet auf ein ernst bewusstes Selbstgefühl; hier bei Correggio wird schon ein Schmachten daraus. Leonardo weiss bei aller Innigkeit der Empfindung den Eindruck der von sanftem Gleichmut getragenen Seele zu geben, bei Correggio fehlt jeder Massstab, Empfindung und Bewusstsein verschwimmen in einem süsslichen Sichgehenlassen. Das Auge kann sich gar nicht satt sehen an diesen in seligem Frieden ru-

henden Zügen. Und doch — ein leiser Zug des Misstrauens drängt sich ein: ist das noch ganz wahr wie bei Leonardo? Steckt darin nicht etwas von der Koketterie des schönen Putto-Ganymed? In diesem Misstrauen bestärkt die übergraziöse Bewegung der Hände, und die mitten in den gefühlvollen Ernst der Handlung grotesk hereinspielende Komik des Knaben, der an Magdalenas Salbenbüchse riecht.

Eine Steigerung des Affectes über diese Magdalena hinaus, war aus dem Gemütsleben in der Richtung Leonardos nicht mehr möglich. Correggio wendet sich daher einem Kreise von Empfindungen zu, die, vom Körper ausgehend, auch äusserlich mit leichterer Mühe kenntlich zu machen sind. Schon die Gemälde der Domkuppel trugen den religiösen Gegenstand nur noch als Feigenblatt. In Tafelgemälden macht dasselbe bald einem mythologischen Schultermäntelchen Platz, die beide die nackte Wahrheit mildern sollen. Trotzdem sinken Correggios Bilder nie zur Nudität herunter. Am ehesten könnte man dafür die sogenannte Antiope des Louvre (Kn. 101, Kl. B, 808), eine gefällige Blosstellung von zum Teil recht plumpen Reizen ansehen, über die man aber durch den in Licht und Farbe geheimnissvoll wirkenden Zauber hinweggetäuscht wird. In der frühesten Schöpfung dieser mythologischen Gattung, der sogenannten Schule des Amor in der National Gallery (Kn. 99) schliesst Correggio offenbar noch schüchtern an Leonardo an. Frau Venus hält wie Raphaels Galathea den Typus der Leda des Altmeisters fest. Seine eigene Leda, die Danaë und Jo erst bedeuten den eigentlichen Correggio. Sie sind entschieden schlüpfrig; auch der Unbefangene fühlt sich bei ihrem Anblick wie auf Glatteis; zuletzt aber siegt doch immer die unbedingte Bewunderung dieses, wenn ich so sagen darf, urwüchsig natürlichen Raffinements. Richtern gegenüber, die zu streng urtheilen sollten, dürfte sich Correggio in der Lage von Lorenzo Lotto's Eitelkeit in dem herrlichen Bilde des Casino Rospigliosi befinden: mitten in ihrem Putz von der zürnenden Keuschheit gestört und geschlagen, sieht sie diese im Entweichen gross an; sie begreift garnicht, was das Weib will. Sie kennt eben nur ein Leben nach dem nächsten Zweck und der ist in

aller Natur der von Geschlecht zu Geschlecht. Dafür eben putzt sie sich ja. Mit derselben Unbefangenheit malt Correggio.

In der Leda (Kl. B. 1287) weiss Correggio eine gross angelegte paradiesische Landschaft in überzeugender Art mit dem arkadisch ungezwungenen Treiben mehrerer Frauen im Bad in Einklang zu bringen. Wie die Bäume im Hintergrund in dem Nebeneinander ausgeprägter Formen, zwischen denen man sanft bewegte Hügel durchleuchten sieht, die Phantasie des Beschauers, in eine bestimmte Richtung drängen wie bei dem Romantiker Dosso Dossi, so regt der Meister auch durch die Gruppen des Vordergrundes ein novellistisches Vor- und Weiterspinnen der Handlung an: man sieht einmal den Schwan ein Mädchen haschen, dann Leda selbst, wie sie sich zärtlich dem Kosen des Schwanes hingiebt, dann eine nackte Frau, die mit verzückter Innigkeit dem davonfliegenden Vogel nachsieht, während zugleich ein Mädchen das Gewand über sie wirft. In all dem bunten Treiben ein schmeichelnd verführerischer Grundton, das Locken und freundliche Gewährenlassen der Natur, im Bilde durch den discret abgewandt die Leier spielenden Eros und das eifrig flötende Kinderpaar[1] versinnbildlicht. Die drei Fraueu sind bei aller Nacktheit und Blösse von einer alles entschuldigenden Natürlichkeit, und die Unbefangenheit, mit der Leda dem schönen, weissen Schwan emporhilft, versöhnt mit der Schlüpfrigkeit des Inhaltes.

Eine bestimmte Absicht tritt hervor, wenn wir dann die Danaë der Villa Borghese und die Wiener Jo nebeneinander halten. In beiden beschäftigt den Künstler — und das ist ja als äusserster Schlussstein seiner Entwicklung wohl verständlich — die Aufgabe, das Gegenteil jener Verzückung zu geben, die, von Leonardo-Perugino ausgehend, in der Magdalena des „Tages" den Höhepunkt erreicht hat, jener innigsten seelischen Hingabe den äussersten Grad leiblichen Glückes, wo die Natur in vollster Sättigung befriedigt zurücksinkt, gegenüberzustellen. Die Jo stellt diesen Moment dar, die Danaë (Kn. 103, Kl. B. 813) da-

[1] Man vergleiche für den einen Knaben Leonardo's Leda.

gegen erscheint in bräutlicher Erwartung, d. h. in demselben Zustande, wie ihn die altrömische Kunst in der aldobrandinischen Hochzeit, und Sodoma in dem Brautlager der Roxane gegeben haben. Beachtet man das, dann wird verständlich, wie dieses Mädchen, in stilles Sinnen versunken, ruhig bleiben kann. Es ist eine fast bewusstlose Befangenheit, die sie ernst erscheinen lässt, ähnlich wie Maria in der Verkündigung eines Correggio-Schülers im Neapler-Museum, einer Zusammenstellung des Putto-Ganymed mit der Danaë.[1] Dort ist der befangene Ausdruck allerdings besser am Platze. In der Danaë wird immer ein Widerspruch bleiben. Wenn Jakob Burckhardt in der ersten Auflage seines Cicerone die Danaë die gemeinste Gestalt dieser Art nennt, weil sie nicht einmal recht sinnlich sei,[2] so ist das entschieden richtig, so lange durch den erwachsenen Eros, das Tuch über dem Schosse und, wie Danaë es über ihr rechtes Knie zieht, die ursprüngliche Anlage des Bildes entstellt ist. Denkt man sich diese Zusätze weg, so bleibt ein durchaus überzeugender Einklang von Gegenstand und Ausdruck. Correggio hatte in seiner unerhörten Naivetät die Gestalt in Vorderansicht genommen; dadurch geriet er bald in eine Unruhe, aus der er sich m. E. durch Einführung der drei Zusätze helfen wollte. Die Darstellung wurde dadurch erst recht unklar und anzüglich.

Leda und Danaë stehen sich in der Lagerung der Hauptfigur und des Eros sehr nahe. In beiden Bildern strecken diese nebeneinander angeordneten Gestalten das eine Bein aus und ziehen das andere an. In der Leda sind sie von einander ab, in der Danaë einander zugewandt. Auch der Ausdruck im Kopfe der Leda und Danaë und die Bewegung der beiden Hände sind fast dieselben. Sie werden daher wohl zugleich oder zeitlich nahe entstanden sein. In der Leda schliesst sich der vordere von den beiden links vorn in der Ecke flötenden Knaben an den einen der Zwillinge in Leonardo's Leda.[3] Es wird auch dadurch, wie durch

[1] Abgebildet bei Ricci a. a. O. S. 374.
[2] Nach Julius Meyer Correggio S. 251 bei Burckhardt a. a. O. S. 971.
[3] Jahrbuch d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen XVIII (1897). S. 136 ff.

die „Schule Amors“ bezeugt, dass Correggio durch Leonardo den Anstoss zu dieser ganzen Gattung erhielt und sich nie ganz von dem Einflusse seiner Werke freimachen konnte.

Die siegreiche Lösung der ursprünglichen künstlerischen Absicht und des Problems überhaupt, gibt die Jo. (Ricci zu S. 232). Dadurch, dass Correggio die Gestalt einfach umdreht und sie vom Rücken zeigt, ist er allen Schwierigkeiten von vornherein aus dem Wege gegangen. Und wie er dann in diesem Rahmen mit unnachahmlicher Schönheit ein grenzenloses Sichhingeben verkörpert, das zeigt am besten der Vergleich mit einer ähnlich componirten Gestalt im archäologischen Museum des Dogenpalastes. Wir sehen auf der Schmalseite eines antiken Altars auf einem mit einer Draperie überhängten Felsen ein Weib vom Rücken und der Seite gesehen sitzen, wie sie, das eine Bein auf den Sitz emporgestemmt, einen Satyr umarmt, der sie von oben herab mit der rechten Hand um die Brust fasst und einen Kuss auf ihre Lippen drückt. Das Motiv ist zu verwandt mit der Jo, als dass es nicht interessant und lehrreich wäre, beide zu vergleichen. Ich bilde daher das Relief hier ab. Uns mag es in erster Linie als Massstab für die Ausdrucksfähigkeit der Kunst eines Correggio dienen. Auf der Ara bleibt es beim Kuss. Correggio steigt die ganze Stufenleiter der Hingabe an den Geliebten empor bis zum Gipfel. Dem durch eine edle Liebe Geweihten wird sein Bild wie die keusche Enthüllung des Heiligtums der Natur erscheinen.

Mit der Jo hat Correggio etwas ähnlich Unüberbietbares geschaffen, wie Raphael in der Sixtina. In diesen beiden Bildern sind die Pole des Weiblichen verkörpert, in dem einen die in ihrer Unschuld unnahbare Hoheit, in dem andern jener Zustand des Weibes, wo es ganz aufgelöst ist in seelischer und physischer Hingabe. Dazwischen liegt die ganze Fülle weiblichen Empfindens. Und wie Raphael in seiner Madonna di S. Sisto das höchste geleistet hat, so hat auch Correggio nichts geschaffen, was eine Entwicklung über die Jo hinaus bedeuten würde. Darüber belehren zwei Altarbilder, mit deren Betrachtung wir schliessen.

Der Weg, den Correggio von der Madonna mit dem hl.

Franziscus über die Nacht d. h. die Fresken der Domkuppel zur Jo genommen hat, bedeutet die vollständige Loslösung von allem bis dahin in der Kunst Zulässigen und Möglichen. Das ernste und gewissenhafte, auf Technik und Form gerichtete Streben der Renaissance, welches dem Gegenstande gegenüber in rein objektiven Schranken geblieben war, hat der virtuosesten Beherrschung aller Hilfsmittel und einem durch und durch subjectiven Sichgehenlassen Platz gemacht. So sehr wir an der Person des immer leidenschaftlicher bewegten Künstlers teilnehmen, so müssen wir doch auch wieder den Vätern des Domes von Parma Recht geben, die an seinen Kuppelmalereien Anstoss nahmen. Correggio kam dadurch in dieselbe Lage, wie einst Tizian mit seiner Assunta. Während sich dieser aber mit seinem kühl berechnenden Talent daraus eine Lehre für die Zukunft nahm, ging Correggio, dessen geniale Natur nur in voller Freiheit leben konnte, in der Auflösung aller religiösen Würde immer weiter. Auch in dieser Richtung gibt wieder die an Werken des Correggio ganz einzig dastehende Dresdener Gallerie Belege. An virtuoser Anlage und Durchführung kann die daselbst befindliche Madonna mit dem hl. Georg (Kn. 93) nicht bald überboten werden. Gehen wir aber auf den Inhalt dieser santa conversazione ein, so sehen wir die an sich schlicht natürliche Gruppe von Mutter, Kind und S. Gimigniano umgeben von drei Gesellen, die bei aller Schönheit die personificirte Phrase sind: der hl. Georg selbst ein bildschöner, koketter Römer mit Kopf und Augen des Putto-Ganymed und des Christkindes in der Scodella Madonna, Johannes ein Schalksnarr, der hl. Petrus Martyr, ein devoter Schwätzer, dessen Vermittlerrolle man schon um der eigenen Würde willen ablehnen wird.

Ganz ausser Rand und Band geraten erscheint endlich Correggio in dem vierten Altarwerke der Dresdener Gallerie, der Madonna mit dem hl. Sebastian (Kn. 89, Kl. B. 137). Wenn vorhin der Inhalt bedenklich erschien, so erschreckt hier überdies der geradezu wüste Aufbau. Wie so oft früher sehen wir die Gruppe quer durch das Bild ansteigen, der liegende Rochus, der knieende Gimignano und der stehende Sebastian sind wie in einer



ANTIKER ALTAR IM DOGENPALASTE ZU VENEDIG.

Die weibliche, vom Rücken gesehene Gestalt ist sehr verwandt mit Correggio's Jo und Tizian's Venus im Abschied des Adonis. In einem Briefe von 1554 bezeichnet Tizian diese Venus als eine Ergänzung seiner Danaë darin, dass sie den Vorteil böte, dieselben Formen, welche dort von vorn gegeben seien, von der Rückseite zu betrachten. (Crowe und Cavalcaselle Tizian S. 550). So mag auch Correggio die Jo als Gegenstück seiner Danaë geschaffen haben. Nachtrag zu S. 107.

Giebelgruppe angeordnet. Und die Erinnerung an ähnliche Compositionen der Antike gibt auch den Massstab zur Beurteilung dafür, dass wir bei den Antipoden des baulich und seelisch Wahrhaftigen angelangt sind: keiner von den Dreien berührt recht den Boden, keiner gibt eine der für den Unterbau der Gruppe so notwendigen ruhigen Linien, alle drei sind nebeneinander hingeworfen und machen dem Beschauer, so gut es eben im Augenblicke geht, etwas Rührendes vor. Aller Würde bar, fechten sie um ein Almosen, statt, wie es der wahren Kunst gebührt, stolz ihren Tribut zu fordern. Das ist der Geist, welcher sich in der Domkuppel schrankenlos Bahn gebrochen hat. Wie in der Nacht und im Ganymed können wir auch hier einzelne Gestalten fast Zug für Zug in jenen Fresken wiederfinden, so insbesondere den reitenden Putto und die Bewegung des hl. Sebastian, der ein Bruder des Jünglings ist, welcher dem hl. Thomas in einem Zwickel der Domkuppel (Kn. 73) das Bein hält. So wird auch hier wieder nahegerückt, welch einschneidende Bedeutung die Arbeiten an den monumentalen Freskencyclen in Parma für die Entwicklung von Correggios Stil und für die Schicksale der Kunst überhaupt gehabt haben.

Ueberblickt man zum Schluss Correggios Entwicklung und vergleicht sie mit derjenigen des Raphael, so zeigt sich der grösste Gegensatz. Während Raphael, man kann sagen, bis zum letzten Athemzuge bereit ist, Alles in sich aufzunehmen, was seine an künstlerischer Leistungsfähigkeit unvergleichliche Zeit ihm darbot, so dass wir fast Mühe haben ihn dem Laien gegenüber vor dem Vorwurfe eines schwächlichen Eklekticismus zu schützen, weist Correggio, zufrieden mit den einmal in der Jugend empfangenen Eindrücken, unter denen der von Seiten Leonardos unstreitig — aber leider noch immer umstritten — obenan steht und sich auch später nicht ganz verliert, alle Einflüsse derart rundweg ab, dass wir ihn in dieser Beziehung unter den eigenen Zeitgenossen nur mit Michelangelo vergleichen können. War Raphaels Weg, durch Zusammenfassung der von Leonardo, Bramante und Michelangelo geschaffenen Werte eine neue Stileinheit zu bilden, deren individuelle Färbung nur durch seine naive

sachliche Wahrhaftigkeit möglich war, so folgt Correggio rein persönlich ausschliesslich seinem zügellosen Triebe. Dieser aber führt ihn über alles Mass und nur zu oft auch über alle innere Wahrheit hinweg zur Phrase und macht ihn zu einem der raffinirtesten Virtuosen, den die Malerei je gesehen hat. Wenn man Raphael in gewissem Sinne mit Rubens zusammenstellen darf, so steht Correggio Schulter an Schulter mit Bernini. Beide aber leisten auf ihrem Gebiete etwas, was die nachfolgende Barockmalerei Italiens nicht wieder erreicht hat.

Dieser Aufsatz über Correggio war lange geschrieben als Ricci's Buch erschien[1] und er war in der Druckerei, als Thode seinen Knackfussband erscheinen liess. Es konnte jedoch, soweit das erwünscht schien, auch auf letzteren noch in Zusätzen Rücksicht genommen werden. Ricci hat wenig Eindruck gemacht; ihm fehlte die umfassende Kenntnis der grossen Blüte, die mit Leonardo, Bramante und Michelangelo in der italienischen Kunst eintrat und damit der Blick für die Stellung Correggios, diesen Meistern gegenüber, neben Raphael und Tizian — damit aber auch die Vorbedingung für die Erkenntnis der entscheidenden Wendungen in Correggios Schaffen überhaupt. Er gibt darüber wohl Andeutungen; es fehlt ihnen aber die Kraft, die aus der klaren Erkenntnis strömt.

Umsomehr wäre dem Verfasser erwünscht gewesen Thodes Anschauungen zu kennen, bevor er an die Niederschrift der eigenen Gedanken ging. Es hätte dann von vornherein die Thatsache mehr Beachtung erfahren, dass, wenn Thode Recht hätte, Correggio ebensogut wie Raphael mit allen grossen Kunstkräften seiner Zeit in Berührung gekommen und gerade dadurch zu seiner Entwicklung angeregt worden wäre. Dem gegenüber steht die alte Anschauung, dass Correggio, nachdem er die eigentliche Lehr- und Jugendzeit hinter sich hatte, auf sich selbst gestellt blieb und

---

[1] Antonio Allegri da Correggio, Berlin 1897.

aus sich heraus zu jener Eigenart kam, die ihn, allen übrigen Künstlern der Blüte gegenüber, als vollkommen anders erscheinen lässt. Er hatte, meinte man bisher, vor Allem nichts mit Florenz und Rom, Raphael und Michelangelo zu thun. Thode behauptet gerade das Gegenteil: erst aus der Berührung mit diesen Grössen sei Correggios Stil erwachsen.

Thode hat das Verdienst zuerst wieder auf die Spuren aufmerksam gemacht zu haben, die einen Aufenthalt Correggios in Rom wahrscheinlich erscheinen lassen. Im Einzelnen lässt sich da viel einwenden; einiges konnte noch oben vorgebracht werden. Im Ganzen aber scheint auch mir die Annahme einer Reise nach Rom, welche Correggio aus den heimischen Geleisen entfernte, vor Beginn seiner bahnbrechenden Thätigkeit in Parma von vornherein wahrscheinlich, mögen auch Vasari und Ortensio Landi kaum zwei Jahrzehnte nach Correggio's Tode mit aller Bestimmtheit sagen, dass er die Lombardei nie verlassen, bezw. Rom nie gesehen habe. Da es fest steht, dass der Aufenthalt in Rom jedenfalls nur ein vorübergehender gewesen sein kann, etwa wie der von Michelangelo in Bologna, und er überdies in eine Zeit fiel, wo Correggio selbst in seiner engeren Heimat noch nicht beachtet wurde, so ist leicht einzusehen, warum sich davon keine Nachricht erhalten hat.

Angenommen also, Correggio wäre in Rom gewesen, so ist er damit keinesfalls ein Künstler vom Geiste der in den ersten Jahrzehnten in Rom schaffenden Grossen geworden. Er dürfte in Rom vielleicht die Anregung bekommen haben, sich an ähnlich grosse Aufgaben zu wagen und dem Drange zur Verkörperung seiner innersten künstlerischen Regungen ähnlich zu folgen wie Raphael und Michelangelo; der Keim seiner eigenen Kunst liegt gewiss nicht in Rom. Dieses hat nur rein äusserlich den Anstoss gegeben, dass Correggio im Rahmen monumentaler Aufgaben zur völlig freien Bethätigung seiner Individualität durchdrang.

Diese Beschränkung der möglicherweise vorliegenden Beziehungen zwischen Correggio und Rom liegt tief begründet in dem Wesensunterschied der beiden Kunstrichtungen. Die römische Kunst eines Bramante und Michelangelo und die des Correggio

in Parma schliessen sich gegenseitig aus, in weit höherem Masse noch als dasselbe Rom und Tizian. Gerade in der Einseitigkeit jeder dieser Gruppen liegt ihre Stärke. Vermittelnd zwischen ihnen steht nur der grosse Leonardo, der durch und durch Maler, daneben Bildhauer, Architekt, überhaupt Alles war und Alles seinem innersten Wesen nach sein konnte. Neben diesem Raphael, der ihm darin mit der ganzen rührenden Wahrhaftigkeit seines Wesens nachgestrebt hat. Bramante ist nur Architekt, Michelangelo nur Architekt und Bildhauer, Correggio nur der Maler von Licht und Bewegung, Tizian nur der Maler der Farbe. Wollen wir ausschliesslich Correggios Grösse vorführen, dann müssen wir ihn eben unter einem Winkel betrachten, der seine Einseitigkeit so erscheinen lässt, als wenn damit das Wesen der Kunst erschöpft wäre. Das hat Thode gethan. Stellen wir ihn aber in eine Linie mit Raphael, dann zeigt sich, dass Raphael mehr Stärken als Schwächen, Correggio mehr Schwächen als Stärken hatte, der eine also kräftigend, der andere auflösend auf eine wahrhaft edle, grosse Kunstbewegung hätte einwirken müssen. Es ist bezeichnend für den Zustand der Malerei nach dem Tode der beiden Künstler, dass nach einigem Schwanken Correggio entschieden die Oberhand über Raphael gewinnt und ebenso kennzeichnend für die moderne Kunst, dass dieses Verhältnis in unseren Tagen wieder gepredigt wird.

Was Raphael und Correggio abgrundtief trennt, ist ihr Verhältnis zu Architektur und Religion. Diese beiden Arten von Ausdruck stehen unter den gesunden Grundlagen der bildenden Kunst, auch der Malerei, obenan. Sie sind untereinander, mehr als man glauben sollte, wesensverwandt. Die Architektur bildet Formen, die in der Natur nicht vorhanden sind, sie ist also frei in der Form; dagegen ist sie gebunden an die Gesetze, nach der auch die Natur schafft. Ebenso bildet die Religion Ideen, die im Verstande nicht vorliegen, sie ist also frei in der Idee; dagegen schafft sie nach denselben Gesetzen wie der Verstand, ist also an diese Gesetze gebunden. Das Ich bildet sich solche Gesetze nach den Erfahrungen, die es im eigenen Leben und mit der eigenen Seele gemacht hat. Danach gestalten dann Religion und Architektur gleicherweise ihre im Verstande bezw. in der Natur nicht

unmittelbar vorhandenen Ideen bezw. Formen. Ein Künstler, der architektonisch denkt und religiös zu fühlen im Stande ist, wird daher niemals den Massstab sachlicher Wahrhaftigkeit verlieren. Raphaels ganzes Ringen geht darauf hinaus, sich all die grossen, neuen Werte der Bahnbrecher seiner Zeit anzueignen und doch sachlich wahrhaftig zu bleiben, d. h., wie die Schöpfungen seines grossen Stiles zeigen, nichts zu sagen, weder in Form, Bewegung, Ausdruck, Licht und Farbe, was nicht aus der Idee des Kunstwerkes geboren und seiner würdig ist. Die Sixtinische Madonna steht darin am höchsten.

Correggio kennt diese sachliche Wahrhaftigkeit nicht. Er baut wie ein Architekt, der die Construction nicht erwogen hat und glaubt als Künstler das, was ihm gerade bequem ist. Wir würden ihn überhaupt nicht zu den Grossen zählen, wäre er nicht persönlich wahrhaftig, d. h. käme ihm das nicht wenigstens vom Herzen, was er darstellt. Weil er aber nur persönlich, nicht sachlich wahrhaftig ist, erschüttert er die Grundlagen der Kunst und zerrt sie herab zum Spielball der Einfälle und Leidenschaften. Soweit ist Michelangelo nie gegangen, obwohl er noch ganz anders nur im Sinne seines Ich empfinden konnte, als Correggio. Er war eben Architekt, stand also unter dem Eindrucke der äusseren Gesetze der Kunst, und war durch seinen Glauben und das schwere Ringen damit an sachliche Wahrhaftigkeit gebunden. Das bewahrte ihn davor, die Würde der Kunst als eines gesetzmässigen Charakters preiszugeben. Wir wollen hier nicht von Tizian sprechen; er war in keinem Sinne recht wahrhaftig.

Fassen wir zusammen: Leonardo, Bramante und Michelangelo schaffen die neuen Werte des Barock. Raphael erreicht in schwerem Ringen die neue Einheit, er baut auf. Gleichzeitig überschreitet Correggio die Grenze massvoller Wahrhaftigkeit und erschüttert so zugleich mit Tizian von vornherein die Grundlagen der Barockmalerei.

Die Spätzeit hat nur einen Künstler, der bei unbegrenztem Reichtum der schaffenden Phantasie und der virtuosesten Beherrschung aller technischen Mittel von unerschütterlich sachlicher Wahrhaftigkeit ist: Rembrandt.

ANHANG.

REMBRANDT.

V.

In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts entfaltet sich im Süden und Westen von Europa eine grosse Kunstblüte. Bernini in Italien, Murillo und Velasquez in Spanien, Rubens in Belgien, Rembrandt und Hals in Holland stehen einander gegenüber und nehmen Frankreich, dessen Grösse Richelieu und Mazarin vorbereiten, in die Mitte. Noch einmal sind es einzelne Künstlerindividualitäten von überragender Bedeutung, welche die Kunstentwicklung in einem Nebeneinander von Höhepunkten darstellen; dann tritt an Stelle der Coordination die Subordination unter den autokratischen Willen Ludwigs XIV. und damit vollzieht sich auf einem grösseren Gebiete, was schon vorher abgesondert in Italien und den katholischen Niederlanden eingetreten war. Es ist nicht zufällig, dass wir für diese Länder nur je einen führenden Namen nennen konnten; was Rubens und Bernini für die Kunst ihrer Heimat, wird Ludwigs XIV. für die Cultur von ganz Europa. Damit aber erscheint die Kunst aus den Händen überragender Künstler genommen und bewegt sich wieder, wie im Mittelalter, in einem breiten Strom fort über das französische Barock und Rococo hinweg auf die Revolution los, vor der die Massen zum Stehen kommen.

Wenn wir nun nach Rembrandts Stellung im Rahmen dieser Entwicklung fragen, so wird vorerst zu beachten sein, dass er einem Kreis angehört, der an sich schon eine Sonderstellung gegenüber der europäischen Kunst einnimmt. Denn die unabhängigen Niederlande sind das einzige Gebiet, wo dem Protestan-

tismus damals noch freier Spielraum gegönnt war. In Frankreich zwar finden wir die Hugenotten zeitweilig führend; aber Delorme und Debrosse haben ebenso für den katholischen König und Adel gebaut, wie Ducerceau für die Allgemeinheit schrieb, „damit Frankreich noch weniger Anlass habe, bei Auswärtigen und Fremden die schöne Baukunst zu suchen". Auch Jean Goujon war Hugenott. Was aber etwa in protestantischem Geiste geschaffen wurde, ging in den Religionskriegen unter. So darf doch nur Holland als der für uns massgebende Vertreter einer blühenden protestantischen Kunst angesehen werden. Und nun ist ja bekannt, dass man überall anders mehr auf die Darstellung des Religiösen losging, als in dem siegesfrohen und mit breitem Behagen dem Frieden lebenden Holland. Der bedeutungsvolle Ernst, der über den frühen Schützenmalzeiten des Franz Hals liegt, macht bald einer leeren Schaustellung Platz, und die galanten Herren eines van der Helst sind gewiss nicht Persönlichkeiten, die von der Kunst mehr als Schmeichelei oder Vergnügen verlangt haben. So geht denn auch die gesammte holländische Kunst in der Darstellung der Landschaft und des Alltäglichen auf, die sie dann in ihrer guten Zeit allerdings mit bewunderungswürdiger Technik und frischer Natur- und Empfindungswahrheit zu geben weiss.

Zu all dem Treiben steht Rembrandt in schroffem Gegensatz. In ihm erscheint das schwere Ringen des niederländischen Volkes nach Glaubensfreiheit auch nach dem Siege noch zu einem Ernst geläutert, der sonst nur den Anfangsstadien der Entwicklung eigen zu sein pflegt. Das tägliche Leben ist auch ihm Quell der Beobachtung; aber er vereinigt die dort gesammelten Züge zu Bildern voll innerer Bedeutung und verleiht ihnen dadurch jene allgemeine Gültigkeit, die nur der hinter aller Form und wechselnden Namen verborgenen Existenz an sich und den sich immer gleich bleibenden Seelenströmungen zukommt.

Es versteht sich, dass einem so gearteten Künstler die grossen Fragen des Lebens, denen die Religion zu antworten sucht, in erster Linie standen. Rembrandt gibt daher den religiösen Stoffen den entschiedenen Vorzug vor allen anderen; unermüdlich, immer von Neuem

greift er auf sie zurück und setzt sich dadurch in geraden Gegensatz zu seinen Heimatgenossen mit Franz Hals an der Spitze, der, kann man fast sagen, überhaupt nie ein religiöses Bild gemalt hat. Man sollte nun meinen, dass Rembrandt sich infolgedessen der grossen europäischen Kunstbewegung nähert, die ja noch immer vorwiegend dem christlichen Ideenkreise zugewandt war. Davor aber bewahrt ihn zweierlei. Einmal, dass er Holländer und damit Protestant war, keine starrgewordene Tradition also seine individuelle Freiheit hemmt. Ihm ist vielmehr durch Luther der Urquell des christlichen Glaubensinhaltes in der Bibel unmittelbar in die Hand gegeben. Darein vertieft er sich mit ganzer Seele, ihr entnimmt er die klare Erkenntnis des Lebens überhaupt, und in sie trägt er dann auch wieder das frisch Lebendige der Wirklichkeit hinein. Dabei unterstützt ihn das zweite Moment, welches ihm volle Unabhängigkeit sichert, die eigene durchaus in sich selbst wurzelnde Individualität. Darauf ist ja neuerdings sehr energisch hingewiesen und Rembrandt gerade deshalb als der passendste Erzieher unserer Zeit hingestellt worden.

Er ist in dieser Beziehung wie Correggio der Antipode Raphaels. Während dieser sich alle Eindrücke so zu eigen macht, dass sie sich vollkommen in seinem Selbst lösen und dann mit derselben Frische und Naivetät wieder zum Vorschein kommen, wie wenn sie in ihm ihren Ursprung hätten, so dass wir erst heute anfangen, die mannigfachen Wurzeln seiner Kunst aufzudecken, nimmt Rembrandt nichts auf. Er bringt zwar, wie das Inventar seiner im Jahre 1656 versteigerten Kunstsammlungen beweist, der Antike sogut, wie der älteren und gleichzeitigen italienischen, deutschen und niederländischen Kunst das grösste Sammlerinteressse entgegen, ja er entlehnt vereinzelt einmal der älteren Kunst Züge, die sich seinem Gedächtnis als besonders treffend eingeprägt haben,[1] im Allgemeinen aber muss man sagen, dass es gar keinen Künstler gegeben hat, der von vornherein so durchaus nach eigenem Empfinden in Form und Ausdruck vorgegangen

[1] Vgl. Hofstede de Groot im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1894 S. 175 ff.

wäre, wie Rembrandt. Von allem Anfang an ist er so durchaus er selbst in jeder Linie, dass wir sofort merken, wenn sich ein Fremdes zwischen sein Kunstwerk und die eigene Individualität schiebt. So wird der Beschauer seiner heiligen Familie von 1631 in München (Kn. 9, Kl. B. 514) empfinden, dass in Composition und Faltenwurf eine Behandlung vorliegt, die nicht der gewohnten Art entspricht, dass der in theatralischer Pose dastehende Christus in der Auferweckung des Lazarus von 1633 (Kn. 23) in irgendeiner Art von aussen in Rembrandts Kunst eingedrungen sein muss, und dass auch noch dem um 1650 entstandenen Abraham, der die drei Engel bewirtet, in Petersburg (Kl. B. 336) ein klassicistischer Zug innewohnt, der Rembrandt in Wirklichkeit vollkommen fremd war. Man vergleiche nur mit dem zuletzt genannten Bilde die Radierung von 1656 (Kn. 144), wo die drei Engel die Gestalt eines muselmännischen Scheichs und zweier Derwische angenommen haben, die nach gut orientalischer Art mit gekreuzten Beinen auf einem Teppich am Boden hocken und nur durch die Flügel als Himmelsboten charakterisirt sind. Hier ist Alles schroffste Auflehnung gegen das Ueberlieferte. Darin — und nur zu oft leider n u r darin — ist Rembrandt ja thatsächlich zum Erzieher vieler moderner Künstler geworden.

Der in dieser Radirung durchschlagende Humor ist bei Rembrandt selten und ganz vereinzelt ist der Fall auf biblischem Gebiete. Hier kommt zwar die ganze Stufenleiter der Empfindungen von scheusslichster, dramatisch bewegter Mordgier, wie in der Tötung Simsons, bis zu den zartesten Regungen des Gemütes, wie in den verschiedenen Entwürfen zur Tobiaslegende (Kn. 80 ff.) zur Anwendung, immer aber durchdringt die Darstellung ein würdiger Ernst, der über den Lockungen des genialen Könnens nie die Forderungen strengster Wahrhaftigkeit ausser Acht lässt. Rembrandt wetteifert nur mit sich selbst, kennt keine Mode und Ueberlieferung, hört ausschliesslich auf die Stimme des eigenen Innern und steht so als etwas durchaus Ursprüngliches, und kraftvoll vorwärts Ringendes da, das in einer Zeit, wo man sich in Holland im Trivialen, im übrigen Europa in einem prunkend aufgebauschten Schein gefällt, ganz einzig ist.

Rembrandt fällt also ganz aus dem Rahmen der gleichzeitigen Entwicklung heraus. Er folgt weder der Art seiner Heimatgenossen, noch bewegt er sich in der Richtung der Kunstaxe des zeitgenössischen Europa, welche durch Bernini-Rubens und Ludwig XIV. gegeben ist. Rembrandt ist vielmehr noch einmal ein Künstler vom Schrot und Korn der alten grossen Uebergangsmeister. Er hat, was seinen holländischen Zeitgenossen fehlt, den Blick für das Bedeutungsvolle und er hat, was in der centralen Kunstbewegung Europas fast vollständig ausgestorben ist, unbedingt sachliche Wahrhaftigkeit. Diese beiden Züge machen ihn zu einem Verwandten der Leonardo, Michelangelo, Raphael, Giorgione und Dürer. Daraus allein, nicht etwa, weil er diese Meister gekannt hat, erklärt sich eine Reihe paralleler Erscheinungen, die wir bei einem Vergleiche seiner Schöpfungen mit denen dieser grossen Uebergangsmeister feststellen können und deren Vorführung den Inhalt dieser Studie bilden soll.

Was zunächst Dürer anlangt, so versteht sich, dass die beiden Künstler einander besonders nahe stehen müssen, ist der eine doch einer der bedeutendsten Vorkämpfer und Mitstreiter Luthers, der andere derjenige gewesen, welcher Luthers Geist am treuesten in die Kunst übersetzt hat. Noch enger als diese Religionsgemeinschaft verbindet beide die Blutsverwandtschaft. Im Stromgebiete des Rheines geboren, haben sie deutsche Gemütstiefe als das Erbteil ihrer Abstammung auf den Weg bekommen. Das lässt sich schon aus ihren vielen anspruchslosen Selbstportraits herauslesen und tritt auch hervor in der Rolle, die beide dem Verwandten- und Freundeskreise in ihrer Kunst einräumen. Dürers Vater und Rembrandts Mutter stehen vor unserer Seele, wenn wir nach einer typischen Verkörperung solcher Gestalten durch die bildende Kunst suchen. Wie gleichgeartet ihr Empfinden war, tritt daher nirgends deutlicher zu Tage als in den Schöpfungen, die entstanden, als der Tod die nächsten Familienglieder von ihrer Seite riss. Dürers Mutter starb am 17. Mai 1514. Zwei Jahre nach des Vaters Tode hatte er sie in sein Haus genommen, durch zehn Jahre war die gottesfürchtige Frau der religiöse Mittelpunkt der Familie gewesen. Ihr Tod musste dem Hause die gewohnten Weihe nehmen, musste

im Herzen des Künstlers eine Leere eintreten lassen, die unwillkürlich in seiner Kunst Ausdruck gewann.

In demselben Jahre 1514 entstand Dürers Melancholie. Wie die sinnende Frau in ihrem Hauskleide, mit Schlüsselbund und Tasche an der Seite, inmitten von bunt am Boden herumliegendem Tischlerwerkzeug[1] dasitzt, ist sie die Verkörperung des trauernden Bürgerhauses. Flügel und Lorbeer allein geben ihr eine höhere Bedeutung. Und wie es kommt, dass dieses rüstige Weib seine Geschäfte vergisst und über das Alltägliche hinaus traumverloren in die Ferne starrt, sagt das magische Quadrat über ihr, in welchem symmetrisch gruppirt das Todesdatum der Mutter zu lesen ist. Darauf weisen ferner eindringlich hin die ablaufende Sanduhr daneben und die Sterbeglocke darüber. Aus dem dadurch geweckten Ideenkreise heraus, als Parallelen nämlich der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins, sind die den Hintergrund des Ganzen füllenden Himmelserscheinungen, ein Regenbogen und ein Komet zu erklären: farbenprächtig aufleuchtend, verschwinden sie ebenso schnell, wie sie gekommen sind.[2]

Rembrandt kam in eine weit traurigere Lage wie Dürer am Anfang der vierziger Jahre, als 1640 seine Mutter, 1641 das Licht seines Lebens, Saskia, gestorben war. In seinem prächtigen Künstlerheim, das er mit Saskias Hülfe eingerichtet hatte, steht er einsam; in den beiden Frauen hat er, wie die Ereignisse der nächsten Jahrzehnte beweisen, allen moralischen Halt verloren. Die Welt ist ihm keiner Anstrengung zur Wahrung individueller Würde mehr wert, er verkommt äusserlich, während der Altar,

---

[1] Dürer bedurfte dieser Dinge für den Holzschnitt. Das sog. Jkosaeder ist ein unregelmässiger Holzblock, daneben stehen Leimtiegel und Schleifstein. Ein Putto belebt das Stilleben in Mantegnas Art.

[2] Springer (Dürer S. 99) will neuerdings die Anregung zum Hieronymus und der Melancholie auf des Erasmus Lob der Narrheit zurückführen. Wie die Randzeichnungen Holbeins (Mantz, Hans Holbein S. 65 ff.) bezeugen, ist die Anregung, die ein Künstler jener Zeit dem Büchlein entnehmen konnte, die gerade entgegengesetzte gewesen. Holbein ist wie Erasmus die leibhaftige Satyre. In der Art wie die antike Götterwelt vorgenommen wird, geht scbon Holbein die Wege Klingers in den »Rettungen Ovidischer Opfer«. Was Dürer gibt, ist der unmittelbarste Ausdruck der Seele in einsamer Feierstunde.

den er der Kunst in seinem Innern aufgerichtet hat, in immer magischerem Licht erstrahlt. Hätte er wie Dürer am Anfang, statt in der Periode allgemeiner Versumpfung der reformatorischen Bewegung gelebt, er hätte wohl die Energie gefunden sich aufzuraffen; seine Zeit aber konnte ihm leicht dieser Mühe nicht wert erscheinen. Was wir an Goethes Faust begreifen, das sollte doch auch an dem verständlich sein, der den Faust zuerst im Goetheschen Sinne zu verkörpern gewusst hat.

Die Stimmung nun, die Dürer in seiner Melancholie so ergreifend zum Ausdruck gebracht hat, findet sich wieder in Rembrandts bekannter Landschaft mit den drei Bäumen.[1] Was man bisher in dieser Schöpfung zu sehen gewohnt war, hat am kräftigsten W. v. Seidlitz ausgesprochen: „Rembrandt verleiht dieser Natur Seele und Leidenschaft: die Gewalten des Himmels sind mit Leben und Persönlichkeit ausgestattet, die Wolkengebilde wirken und wüten wie bewusste Wesen; und auch die Erde, mit dem reichen Leben, das sie trägt, erscheint wie ein geschlossener Organismus. Das Drama, das hier vorgeführt wird, weist über die gewöhnlichen menschlichen Leidenschaften hinaus: es ist, im Bilde der Natur dargestellt, der Kampf, der sich in des Künstlers eigenem überreichem und überstarkem Innern abspielt, der alte Kampf zwischen hellleuchtenden ewigen Mächten des Lichts und den stets grollenden Gewalten der Finsternis."[2] So viel also ist klar erkannt, dass es sich in der Landschaft mit den drei Bäumen noch viel weniger als in den anderen Landschaften, die Rembrandt am Anfange der vierziger Jahre geschaffen hat, um eine objective Darstellung der Natur handelt, dass der Künstler vielmehr in ihrem Bilde auszudrücken sucht, wozu ihm Farbe und Worte fehlen. „Daran habe ich solchen Schmerz gehabt, dass ichs nicht aussprechen kann" sagt Dürer beim Tode seiner Mutter. Seine Melancholie drückt das im Bilde aus. Und wenn wir uns Rembrandt wie jene Frauen-

---

[1] Es ist unbegreiflich, wie Knackfuss sie in seiner Monographie hat weglassen können.
[2] Zeitschrift für bildende Kunst N. F. III. S. 204.

gestalt Dürers traumverloren vor sich hinstarrend denken, einsam dasitzend in der freien Natur, dann stellen sich die drei Bäume ihm gegenüber dar als der Punkt, zu dem sein Auge immer und immer wieder zurückkehrt, weil sie im Bilde einen Dreiverein verkörpern, der einst sein eigenes Dasein war und den der Sturm des Lebens grausam zerschmettert hat.

Die Landschaft mit den drei Bäumen ist 1643, also kurz nach Saskias und der Mutter Tod entstanden. Wie die eine in hohem Alter stand — man halte sich nur die Radierung von 1628 (Kn. 2.) vor Augen, wo sie beim Modellsitzen am Einschlafen ist, oder die verschiedenen Oelbilder (Bode 19 und 21—24), als letztes das Bild von 1639 in Wien, in dem sie sich altersschwach auf ihren Krückstock stützt — so sehen wir den Baum rechts mit spärlicher Krone, teilweise entlaubt dastehen und sich herüberneigen zu dem kräftigen Mittelstamm, zu dessen Rechter, innig mit ihm verbunden, so dass man die Baumkronen nicht genau scheiden kann, ein zweiter Stamm erscheint, dessen Krone voll ausladet und sich in schönem Umriss vom Horizont abhebt. Saskia starb kaum dreissig Jahre alt in der Blüte des Lebens. Die vielen Porträts, in denen Rembrandt sie verewigt hat, geben alle den Typus einer jungen, kräftigen Frau, bisweilen auf das innigste mit dem Gatten vereint, wieder. Man erinnere sich nur der beiden Doppelporträts von 1636, der Radierung (Kn. 69) wo beide in ihrer trauten Häuslichkeit erscheinen und des Dresdener Champagnerfrühstücks, (Kn. zu 47) wo sie dem Beschauer in fröhlichster Stimmung lachend ein Prosit bieten.

Diese Zeiten liegen weit hinter Rembrandt. Die Gestalten jener vergangenen Tage aber wachsen in seiner Phantasie und stehen so unverrückbar mächtig da, wie die drei Bäume in der Landschaft. Indem der Künstler ihre Kronen hoch über den weiten Horizont aufragen lässt, drängen sie sich dem Beschauer zuerst und immer wieder auf und das alltägliche Treiben, welches ihren Dreiverein wie das Handwerkzeug die Frauengestalt bei Dürer umgibt, der Fischer, der Landmann, die Menschen, und Thiere auf der Landstrasse, vermögen nicht den Blick des Beschauers abzulenken. Er sieht, wie die inmitten alles Lebens

Einsamen sich aneinanderdrängen und, völlig preisgegeben, dem heranbrausenden Sturm zu widerstehen suchen. Man muss immer den von den Qualen der Sehnsucht durchwühlten Rembrandt vor Augen haben, um verstehen zu können, wie er diese drei Bäume so menschlich dramatisch hat bilden können. Schweres Gewölk zieht herauf, der Sturm peitscht die zerfetzten Wolken über die Flur, prasselnd folgt der Regen nach. Schon stehen die drei Bäume zerzaust an der Grenze von Licht und Schatten — Rembrandt lässt den Beschauer ahnen, was folgt: die Bäume verschwinden in völligem Dunkel, die Blitze zucken, der Donner grollt und wie die Natur sich beruhigt, die Nebel sich heben, da sind die schwachen Seitenstämme gebrochen, einsam und zerschlagen, ein Wrak ragt der Mittelstamm allein noch empor.

Wenden wir uns einer anderen Analogie zu. Goethe hat über „Rembrandt als Denker" geschrieben.[1] Der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher" führt diese Thatsache an und knüpft daran eine Betrachtung über Rembrandt als Philosoph. Wenn er sich aber dabei etwa auf das Beweismaterial hätte stützen wollen, welches Goethe als Beleg für den Denker in Rembrandt anführt, so würde er dem grossen Künstler eher Unrecht gethan, als seine gedankenvolle Art vorgeführt haben. Denn Goethe beschränkt sich in seiner kurzen Notiz lediglich auf eine Deutung des bekannten Stiches mit dem barmherzigen Samariter (Kn. 22), wobei er überdies in die Darstellung wesentliche Dinge hereinsicht, die gar nicht darin liegen.[2] Von dem Denker Rembrandt aber gibt gar nichts eine bedeutendere Vorstellung, als dass er schon in frühester Jugend, ja in seinen Erstlingswerken, mit keinem Geringeren als Michelangelo sich berührt in der Darstellung der verschiedensten Phasen des tief eindringlichen Denkens.

M i c h e l a n g e l o hatte an der Sixtinischen Decke die Propheten und Sibyllen zu malen. Die hergebracht schematische Darstellung von Männern und Frauen mit Spruchbändern in den Händen, wie sie

[1] Ausg. Cotta 1833, Bd. 44. (Nachgelassene Werke, Bd. 4.) S. 246 ff.
[2] Vgl. dazu «Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung» im Goethe Jahrbuch 1896, wo ein ähnlicher Fall von weit grösserer Bedeutung vorgeführt wird.

noch Perugino im Cambio seiner Heimat vorgeführt hatte, war für seine Art unbrauchbar. Wie gleichzeitig Raphael in der Stanza della Segnatura belebt auch er den Stoff dadurch, dass er seine Gestalten als Verkörperungen verschiedener Arten derselben geistigen Thätigkeit fasste, d. h. wie Raphael das Lehren und Lernen, das Forschen und Streiten, das Dichten und Singen in geschlossenen Gruppen schildert, so zeigt Michelangelo in einer Reihe von Einzelgestalten (Kn. 41 ff.) verschiedene Momente wissenschaftlicher Forschung. Nur die delphische Sibylle (Kn. 47) geht über diesen Kreis hinaus. Jeremias (Kn. 41), ungleich packender in zeitloses Denken versunken, als der Pensieroso (Kn. 71), ist der einzige, der allen Bücherkram bei Seite geworfen hat. Die anderen lesen, wie Zacharias und Joel, Daniel excerpiert, Jesaias hatte das Buch zugeklappt und war in angestrengtes Nachdenken versunken, als ihm plötzlich ein entscheidender Gedanke kommt, Ezechiel endlich fährt auf den eingebildeten Gegner los, mit einer Heftigkeit, wie sie auch der Moses (Kn. 59) entwickeln würde, sobald er seine drohend beobachtende Haltung aufgäbe. Wenn Burckhardt als Michelangelos Aufgabe erkennt: in diesen Gestalten durch den Ausdruck höherer Inspiration über Zeit und Welt in das Uebermenschliche emporzuheben,[1] so ist damit treffend gekennzeichnet, wie den Künstler bei Lösung seiner Aufgabe die eigene übermenschliche Individualität bisweilen zu Form und Ausdruck führt, die an sich einer höheren Inspiration gleichkommen.

Aehnlich Rembrandt. Was er in seinen Erstlingswerken, dem Paulus im Gefängnis in Stuttgart von 1627,[2] dem gleichbenannten Greisenbilde des Germanischen Museums[3] (wozu als Studien die beiden Radierungen von 1630, Bartsch 309, 325), dem Paulus, der an die Thessaloniker schreibt (Bode 34), und dem andern, der nachdenklich den Beschauer anstarrt (Bode 35/6), endlich in dem Anchises oder Jeremias in der Grotte von 1630 beim Grafen

[1] Cicerone 5. Auflage II. S. 687.

[2] Bode 2. Stich v. Baldinger in der Zeitschr. für bildende Kunst 1874, «Das Museum», Nr. 10.

[3] Bode 3. Kl. S. 726.

Stroganov in Petersburg[1] und dem Petrus auf dem Stroh (Bode 41) dargestellt hat, lässt sich nur mit Michelangelos Propheten und in erster Linie mit seinem Jeremias vergleichen. Denn gleich jenen handelt es sich auch hier nicht um bestimmte Persönlichkeiten: Paulus, Anchises, Jeremias, Petrus oder wie man sie sonst nennen mag, sondern um eine so lebendige Verkörperung grübelnden Denkens, dass der Beschauer klar sieht, was in der Seele der Dargestellten vorgehen mag. Der Greis in dem Stuttgarter Bilde sitzt inmitten von Büchern, ein offener Foliant liegt auf seinen Knieen, ein einzelner Bogen, der darüber aufliegt, weist darauf hin, dass Paulus, wie der Daniel des Michelangelo mit Excerpiren oder Commentiren beschäftigt ist. Die linke Hand mit der Feder hält den Folianten fest, in die Rechte ist das Haupt gestützt. Wie bei Michelangelos Jeremias umfasst die Hand das Kinn; die hoch emporgezogenen Brauen, die schweren Stirnfalten, die unverwandt ins Leere starrenden Augen zeugen für ein Grübeln, in dem mit aller Anstrengung ein Punkt festgehalten wird, über den der Denker nicht hinauskommt. Der Greis des Nürnberger Bildes hat alle beengenden Schranken hinter sich gelassen. Auch er sitzt einem Bücherhaufen gegenüber, die Feder in der Hand. Aber die Grösse und Weite der letzten Gründe seines Denkens hat ihn übermannt; weit über das nächste Ziel hinaus schaut sein Geist Dinge, die keine Feder festhalten, kein Buch wiedergeben kann. Ganz in sich zusammengesunken sitzt er da, die Hände hängen schlaff herab, das müde Haupt neigt sich tief auf die Brust und nur die ernst geöffneten Augen lassen den Beschauer ahnen, welch ungeheurer Seelenflug hinter dieser scheinbaren Ruhe verborgen liegt. Im geraden Gegensatz zu diesem weltfernen Ernste steht der finstere Groll, welcher den Greis der Stroganov-Sammlung durchwühlt. Er hat seine Schätze aus einer Feuersbrunst in einen höhlenartigen Raum geflüchtet und sitzt nun da in finsterem Brüten über das Schicksal. Für ihn diente dasselbe Modell, wie für das Nürnberger Bild.

[1] Bode 39. Radierung in Wurzbachs Rembrandt Galerie.

Rembrandt hat diese Folge mit 21—24 Jahren gemalt, Michelangelo seine Propheten im Alter von 34—38 Jahren. Man sollte meinen, dass zur Schaffung einer Gestalt, wie der des Nürnberger Greises, die volle Reife der Erkenntnis und des Urteils notwendig sei, wie sie das Alter Michelangelos gibt. Rembrandt hat diese schon als Jüngling erreicht; ohne die imposanten Formen und die bedeutende Bewegung, die der grosse Florentiner auf seine Gestalten wendet, weiss er seinen ruhig dasitzenden Männern eine Grösse zu geben, die um so mehr wirkt, als sie nicht wie bei Michelangelo Hauptaufgabe ist, sondern mehr nebenbei, gelegentlich der Studien von Licht und Schattenproblemen, denen die angeführten Bilder offenbar dienen, auftritt. Auch in späteren Jahren kommt Rembrandt wiederholt auf dieses Lieblingsthema seiner Jugend zurück, der Gelehrte der Braunschweiger Galerie (Bode 43), der Philosoph und der Gelehrte des Louvre, der sogenannte Hieronymus im Zimmer (eine Radierung von 1642, B. 105), der herrliche lesende Student der Sammlung Pein in Berlin, die Radierung des Bürgermeisters Six (B. 285) eine ähnliche Handzeichnung des Kupferstichcabinets in München u. a. m., endlich sein Dr. Faust (Kn. 120,) zeigen immer dieselbe gedankenvolle Art, die kräftig herausgeht über Dürers gemütvollen Hieronymus im Gehäuse und in den drei Greisen aus der Jugendzeit Michelangelos Propheten erreicht.

Eine dritte Parallele für Rembrandt mit den grossen Meistern der Renaissance ergibt sich, wenn wir seine Compositionsart ins Auge fassen, und zwar zunächst die Anordnung der Figuren im Raume. Donatello schon in seinen paduanischen Reliefs aus der Antoniuslegende hat es energischer als andere versucht, und Leonardo ist es gelungen das Problem der Gruppe zu lösen, welches die Renaissancemalerei seit Giotto beschäftigt hat. Der architektonisch im Dreiecksumriss gegliederte Aufbau der Hauptgruppe mit aufrechten Figuren vorn in den Ecken, die coulissenartige Einschiebung der Nebengruppen von der Seite her, dazu die zwischen Mitte und Ecke, Vorder- und Hintergrund vermittelnde Rolle einzelner aus der Masse hervorragender Figuren, das ist ungefähr die Norm, wie sie Leonardo geschaffen hat. Unter

seinen erhaltenen Werken gibt die Anbetung der Könige in den Uffizien darüber am besten Aufschluss, Raphael hat darin, wie gezeigt wurde, in seinen Gemälden der Stanza delle Segnatura ganz unter dem Einflusse Leonardos und in den Nebengruppen unter dem Donatellos gestanden.

Ganz anders componirt man in der Barockzeit. Tizians grosse Altarbilder, die Assunta, die Pala Pesaro und der Petrus Martyr geben zuerst in völliger Klarheit den Typus,[1] gleichzeitig etwa schlägt auch Correggio die dem neuen Stilgefühl entsprechende Bahn ein. Die Composition entwickelt sich malerisch in der Richtung der Diagonale und bricht gern in entgegengesetzter Richtung nach der andern Diagonale um. Gewöhnlich sind die Figuren unten von links nach rechts, die Architektur oder Landschaft darüber von rechts nach links oben bewegt, so dass die Richtung beider unter einem Winkel von neunzig Graden steht.

Rembrandt componirt seiner Zeit gemäss vorwiegend in letzterer Art. Ich greife seine Radirung von 1634, die Verkündigung an die Hirten (Kn. 38) heraus. Sie erinnert ganz auffallend an Tizians verbrannten Petrus Martyr. Die Richtung des laufenden Hirten gibt die Axe der Figurengruppe unten, der kahle Baumstamm darüber die senkrecht darauf stehende Axe der oberen Bildmassen und des eindringenden Lichtstrahls. Um dieselbe Zeit etwa entsteht auch das Opfer Abrahams in der Ermitage (Kl. B. 192), wo die über Eck gestellte Composition besonders deutlich ist. Auch die Anatomie von 1632, (Kn. 14 ff, Kl. B. 437) baut sich in ihrem rechten Teile so auf, der Leichnam liegt quer durch von rechts vorn nach links hinten, Dr. Tulp sitzt in der Richtung der andern Diagonale dahinter.

Daneben aber wendet Rembrandt schon früh die alte Renaissancecomposition an. So gleich in den Gruppen der beiden figurenreichen Compositionen von 1628, der Darstellung im Tempel bei Weber in Hamburg und der Gefangennahme Simsons im königl, Schlosse zu Berlin (Bode 7 und 6). In beiden baut sich die Hauptgruppe im Dreieck etwa wie Raphaels Canigiani-

[1] Vgl. Preussische Jahrbücher Bd. 79, S. 39 ff.

Madonna (Kn. 38) auf. In der Darbringung haben wir dieselben knieenden Gestalten unten, zu denen die Jüdin Hanna, wie bei Raphael Joseph die Spitze bildet. Ganz durchsetzt von leonardischen Compositionsprinzipien aber ist besonders das Hauptwerk Rembrandts auf dem Gebiete der Radirung, das Hundertguldenblatt (Kn. zu S. 128). An ihm lässt sich am klarsten erkennen, wie der Meister sorgfältig bis ins Kleinste prüfend und abwägend vorgeht und jeder von den vielen Gestalten des Blattes, so zufällig sie auch erscheinen mag, eine Rolle im Ganzen des Aufbaues zuweist. Dieses Blatt vertritt noch einmal den Standpunkt der grossen Renaissance- und Uebergangsmeister, wonach jeder teilnehmenden Figur Notwendigkeit zukommen soll, dem Zufall kein Spielraum gelassen werden darf. Man muss dem Blatte wie etwa Michelangelos bewegter Kentaurenschlacht scharfe Aufmerksamkeit widmen, um zu erkennen, wie durchdacht es ist.

Zunächst bildet Christus die Spitze eines Dreiecks, dessen Seitenrichtung seine Arme geben und dessen Mittelaxe zwischen den Steilfalten des Gewandes liegt. Die linke Seitenlinie wird überragt durch die in ihrer Richtung aufsteigende Frau mit dem toten Kinde; gerade durch dieses Herausheben aus dem vorherrschenden Linienzuge wird diese Gestalt als Hauptfigur besonders betont. Hinter ihr nimmt der laufende Knabe den Dreiecksumriss wieder auf und bildet zusammen mit dem liegenden Hunde die linke untere Ecke des Dreiecks. Als Stützpfeiler steht hier die ungemein sprechende Gestalt des Arztes, der die Gaffer betrachtet, als wollte er sagen: „Ja, seht nur, drängt Euch nur zu dem Charlatan, der wird Euch helfen!“ — Folgen wir der Dreiecksbasis über den Hund und den rechten Fuss der kranken Frau hinaus, so endet sie vor dem Schubkarren rechts. In der subordinirten Dreiecksgruppe von Bettlern, welche hier die rechte Ecke füllt, muss auffallen, dass die Leute Christus anflehen und ihm Kopf und Hände entgegenrichten, obwohl er sich garnicht um sie kümmert, sich vielmehr ganz der zu ihm aufsteigenden Frau zuwendet. Am auffallendsten ist die Bewegung an der schwachen, kranken Frau ganz in der Mitte des Vordergrundes. Kopf und Arm liegen so schlaff da, dass man ihr das energische Erheben

der rechten Hand nicht zutraut. Es scheint, dass Rembrandt durch diese Hand und den aufgerichteten linken Fuss das Mittellot betonen wollte. Und so lässt er auch, um die Seitenlinien fortzuführen, einen Bettler mit dem Arm in der Richtung von Christi linker Schulter nach rechts auf eine Krankengruppe weisen, welche die rechte Ecke des ganzen Bildes füllt. Dort bildet der von einer alten Frau geführte Blinde, dem Arzt der linken Seite entsprechend, den in der rechten Ecke des Dreiecks aufragenden Gegenpfeiler. Diese ganze Art ist genau die des Leonardo in seiner Anbetung, das Erhebenlassen der Hände zu bestimmten Compositionszwecken deckt sich mit gleichen Absichten Michelangelos in seiner Pietà. Wenn man sich ferner erinnert, wie in Leonardos Grottenmadonna inmitten des Dreiecksumrisses eine vorspringende Seite nach dem aufgestützten linken Arm Christi über die schirmend erhobene Hand der Madonna läuft, so wird man hier im Hundertguldenblatt eine Analogie dazu finden in der vom Rücken gesehen mit gefalteten Händen knieenden Frau — einer Lieblingfigur Rembrandts, die er schon zwanzig Jahre früher im Joseph der Darbringung bei Weber angebracht hat — und den emporgestrekten nackten Armen der flehenden Gestalt dahinter.

Das Mitteldreieck mit seinen Gegenstützen in den unteren Ecken dürfte sich dem Leser jetzt klar herausheben. Der Künstler hat es für den ersten Blick auf eine doppelte Weise verdeckt, einmal, wie schon Leonardo, indem er die Figurenanordnung durch eine andere Lichtcomposition durchsetzte, zweitens dadurch, dass er die linke obere Ecke ausserhalb des Dreiecks ganz anders behandelte als die rechte Seite. Auf der linken Seite schiebt er die Renaissance-Coulisse ein; es sind jene Männer, welche um eine Balustrade herum gruppirt sind: zunächst der vornehme Jüngling, der gleichmütig beobachtend dasitzt und sich die Nase zuhält; er gibt in Kopf und Rückenlinie noch die Richtung der Dreieckseite. Ueber ihm und links hinter dem vermittelnden Petrus ein Leichenbitter mit neugierig zusehenden Nachbarn, dann zur Ecke überleitend zwei Männer, welche sich nach links hin auf die Balustrade stützen und endlich der gestikulirende Greis ganz links, der die Bewegung nach aussen aufnimmt und zurück nach der Mitte

reflectirt. Donatello und Leonardo haben ähnliche Ecklösungen gegeben, die dann, wie wir sahen, von Raphael in den Stanzen wiederholt worden sind.

Die rechte vordere Ecke des Bildes bricht vollständig mit dem centralen Aufbau der bisher besprochenen Teile. Indem hier genau wie in der Nachtwache (Kn. 105) ein Zug durch ein Thor nach vorn und der Mitte zu vordringt, wird der Eindruck der symmetrischen Renaissancecomposition, wie ihn die linke Seite erwarten lässt, fast vollständig aufgehoben. Hier bewegt sich Rembrandt wieder ganz in den Bahnen des Barock. Mit unerhörter Energie schliesst er den symphonischen Satz der Hauptgruppe mit einem grellen Misston: der Schwerkranke, der da auf einer Matratze quer über einen Schubkarren gelegt ist, wird sich jedem Beschauer als ein naturalistisches Kraftstück ersten Ranges aufdrängen. Man verfolge die Richtung des Körpers über den Kopf hinaus und wird finden, dass sie wie eine Art Resultante der Dreieckseiten überleitet nach rechts vorn und einem Punkte, auf den die in anderer Richtung nach rechts unten gewendeten Köpfe eines Esels und Kameels, zusammen mit zwei in derselben Ebene stehenden Frauen hinzielen als eine Art Querriegel, mit dem die Composition hier kräftig abschliesst. Freilich tritt das Alles zurück in ein nur an einer Stelle aufgehelltes Dunkel.

Frägt man sich nun, wozu Rembrandt eigentlich das krasse Motiv des quer über dem Karren liegenden Kranken gewählt habe, so führt das auf ein Bestreben, das diesen Künstler zu allen Zeiten lebhaft beschäftigt hat, und worin er wie kein anderer Virtuos geworden ist: die Mittel ausfindig zu machen, wodurch ein Zurückspringen der Figuren in den Raum überzeugend gemacht wird. Man sehe doch nur zu, welche Wirkung in dieser Richtung der Mann auf dem Karren erzielt! Darin steckt eine kühne Sicherheit, die nur das Resultat eingehendster Studien und Versuche sein kann. Und diese lassen sich bei Rembrandt von frühester Jugend an verfolgen. Man blättere daraufhin nur Bode's ersten Band durch und wird überrascht vor der Thatsache stehen, dass es eigentlich das Streben nach einer Lösung dieses Problems war, welches die ersten Schritte des jungen Künstlers lenkte.

Ich greife nur Einiges heraus. Der oben besprochene Paulus des Germanischen Museums (Kl. B. 726) sitzt an der Grenze zweier Lichtquellen, wovon die eine von links oben, die andere von rechts unten eindringt. Er erscheint wie von ihnen getragen. Vorbedingung für diese den Inhalt der Gestalt magisch hebende Lichtcomposition war, dass der Mann im Raume losgelöst von der Bildfläche erscheine. Das vermittelt die Anordnung des Tisches und der Bücher rechts in der Ecke des Vordergrundes. Im Dunkel liegend, sticht er grell ab von der dahinter vorströmenden Lichtquelle und zwingt so den Beschauer sich das Hintereinander des Raumes vorzustellen. Dieselbe Aufgabe hat der Foliant rechts in der Ecke der Vorlesung des Dr. Tulp (Kn. 14). Ihm entsprechen auf der andern Seite die beiden Gelehrten, welche in scharfem Umriss vor dem grell beleuchteten Cadaver sitzen. Bedeutender wird die Anordnung in der Radirung der Auferweckung des Lazarus (Kn. 23). Hier lässt sich schon eine ganze Stufenfolge von Motiven nachweisen, die den Blick des Beschauers in die Tiefe des Raumes ziehen sollen. Zunächst links ein Steinbalken quer in die Ecke gestellt, dann dahinter eine Grabplatte nach rechts vorragend, darauf Christus. Dann noch mehr zurück Lazarus im Felsengrabe quer gelegt, so dass sich die Linien kreuzen. Eine zurückprallende Frau füllt rechts vorn die Ecke. Besonders wirkungsvoll sind endlich die beiden Gestalten, in denen sich, wie in den die Treppe in Raphaels Schule von Athen herauf und heruntersteigenden Männern das Oben und Unten, so hier das Vorn und Hinten des Raumes begegnen: eine Frau stürzt vor auf Lazarus zu, ein Mann hinter ihr fährt zurück und lenkt den Blick des Beschauers in die Raumtiefe, in der dann das Licht allein wirksam ist.

Ein bestimmtes Schema entwickelt Rembrandt in der Nachtwache. Er hält daran im Hundertguldenblatt und dem predigenden Johannes in Berlin fest, man kann es also als für ihn typisch ansehen. In der Nachtwache (Kn. 105, Kl. B. 1289) spielt der von rechts her durch ein Thor nach der Mitte des Vordergrundes marschierende Zug die Hauptrolle, die Leibhaftigkeit der aus dem Bilde herausschreitenden Führer ist oft genug gerühmt worden. Links neben dem Hauptmann entsteht ein ungemein wirkungsvoller

Contrast: so stark die Gestalt Cock's vortritt, eben so tief springt der Raum neben ihm zurück. Erst der hochaufragende Fahnenträger ganz im Hintergrunde bietet dem Blick wieder einen festen Stützpunkt. Dazwischen herrscht eine Bewegung, die den Blick fesselt und dem Beschauer unbewusst die Vorstellung einer bedeutenden Raumtiefe gibt. Wir gehen bei Klarstellung des Sachverhaltes am besten von einem Knaben aus, der ganz im Vordergrunde links im Helldunkel nach der Ecke läuft. Er steht auf dem rechten Fuss auf und hält den linken erhoben. Der Umriss dieses Fusses streift hart an den Contour eines Spielbeins, das dem ladenden Schützen angehört, der dem Hauptmann gegenüber, aber schon etwas zurück steht. Knapp hinter dem linken Standbein dieses Schützen sehen wir das scharf umrissene Bein eines Behelmten, der schiessend nach rechts hinter Banning Cock ausfällt. Ihm dient als Folie das hell beleuchtete Mädchen, hinter dem kaum erkennbar noch andere Köpfe vorragen, die zu dem Fahnenträger überleiten. Zeichnet man sich die Schrittspuren der Genannten auf, dann tritt die Absicht Rembrandts offen zu Tage.

An derselben Stelle, im Bilde links, finden wir im Hundertguldenblatt einen ähnlichen Apparat in Scene gesetzt. Im Vordergrunde liegt auf der Strasse ein Zweig. Er vermittelt dem Beschauer die Vorstellung, wie weit schon die vordersten Figuren zurückstehen. Das raumvertiefende Zickzack beginnt mit dem Arzt in der Ecke. Es folgt der Hund, dann der laufende Knabe mit seiner Mutter, dann die zu Christus aufsteigende Frau, der hinter ihr links sitzende Jüngling, endlich der Leichenbitter. Man gehe nun über Petrus zu Christus und dann durch die Krankengruppe wieder nach vorn und wird mehr als je empfinden, wie wunderbar Rembrandt den Eindruck des Räumlichen zu geben weiss — und das auf eine durchaus klarbewusste Art.

Die bedeutendste Schöpfung dieser Art ist vielleicht die neuerdings in den Besitz der Berliner Museen gelangte Predigt Johannis, wie Bode meint, die Skizze für eine nicht zur Ausführung gelangte Radierung.[1] Wie Banning Cock in der Nachtwache

[1] Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen XIII. S.

oder der Arzt im Hundertguldenblatt, so bietet hier die Gruppe der drei in der Mitte vorschreitenden Pharisäer dem Auge den ersten Stützpunkt. Davon hebt sich dann klar der Mittelgrund ab. Links, durch eine volle Lichtmasse getrennt, zunächst die sitzende Frau, daneben, ähnlich dreist eingeführt wie der Kranke auf dem Schubkarren, der als Zigeuner oder Indianer ausstaffirte Kerl, der da quer auf dem Bauche liegt; dahinter die zu ihm gehörige Truppe fahrender Künstler mit Hunden und Affen, dann die beiden Reiter. Alles das noch weit vor der Denksäule, die als Stützpunkt der Raumcomposition im Hintergrunde hinter dem einfallenden Lichte dasteht und gerade über den drei Pharisäern aufragt, zuerst unsern Blick fesselten. Dieser ganze Apparat ist an derselben Stelle in Bewegung gesetzt, wo wir ihn sonst beobachtet haben. Und auch hier sehe man nun wie sich Johannes mit seinem Zuhörerkreis hinter den Pharisäern in klar durchsichtiger räumlicher Anordnung heraushebt und wie weit zurück im Raume die ganze, grosse Scene spielt.

Wir haben gezeigt wie verwandt die Kunst Rembrandts derjenigen der grossen Uebergangsmeister ist, wie sie inhaltlich einem Dürer und Michelangelo, in Hinsicht der Composition einem Leonardo und Raphael nahe kommt. Darin stand der grosse Holländer in seiner Zeit allein, seit Correggio und Tizian hatte die Kunst die Welt des malerischen Scheines entdeckt, ein edler, bedeutungsvoller Inhalt, eine einfach und notwendig gegliederte Composition gehörten nicht mehr zu ihren Aufgaben. Die allgemeine Bewegung ging in das Rauschend-Decorative oder Alltäglich-Banale. Erst das 19. Jahrhundert hat die mit Rembrandt aussterbende Renaissancewelt wieder ausgraben wollen: die erste Hälfte des Jahrhunderts, in dem sie einseitig nach der klassischen Grösse von Inhalt und Composition suchte, die zweite Hälfte, indem sie sich ebenso einseitig im Ringen nach jener ohne den Geist unerfindbaren Technik, über die Rembrandt verfügte, erschöpft. In jedem Falle kam etwas Halbes zu stande, das uns das Ganze der grossen Blüteperiode der Malerei um so nachhaltiger empfinden lässt.

REGISTER.

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. HEFT:

Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. HEFT:

Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589 von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. HEFT:

Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. HEFT:

Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. HEFT:

Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. HEFT:

Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5. —

7. HEFT:

Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

8. HEFT:

Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. HEFT:

Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts von Arthur Haseloff. Mit zahlreichen Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. HEFT:

Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. HEFT:

Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. ℳ 3. 50

12. HEFT:

Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. HEFT:

Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften.